



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wybrane przedmystyczne dramaty Juliusz Słowackiego z perspektywy filozofii dramatu Józefa Tischnera

Author: Lidia Romaniszyn-Ziomek

Citation style: Romaniszyn-Ziomek Lidia. (2009). Wybrane przedmystyczne dramaty Juliusz Słowackiego z perspektywy filozofii dramatu Józefa Tischnera. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny

Lidia Romaniszyn-Ziomek

Wybrane przedmistyczne dramaty Juliusza Słowackiego
z perspektywy filozofii dramatu Józefa Tischnera

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Marka Piechoty

Katowice 2009

*Składam serdeczne podziękowania mojemu Promotorowi
prof. dr hab. Markowi Piechocie za okazaną pomoc,
życzliwość, naukowe przewodnictwo oraz wnikliwą lekturę pracy.*

SPIS TREŚCI

Wstęp. Uzasadnienie wyboru <i>Marii Stuart</i> , <i>Balladyny</i> , <i>Beatryks Cenci</i>	4
I. Między filozofią a dramatem.....	7
II. Bohaterowie na scenie dramatu.....	21
III. Zło międzyosobowe.....	58
IV. Zasłona, maska i emocje kłamcy.....	89
V. Twarze umarłych powracają.....	119
Zakończenie.....	138
Nota bibliograficzna.....	141
Bibliografia.....	142

Wstęp. Uzasadnienie wyboru *Marii Stuart*, *Balladyny*, *Beatryks Cenci*

Piękno geniuszu poetyckiego Juliusza Słowackiego polega między innymi na konieczności pewnego zatrzymania się nad jego twórczością, nieustannego trwania badacza przy dziele, które nie pozwala na milczenie, domaga się reinterpretacji, nowych odczytań aktualnych dla współczesnego odbiorcy. Stąd wielość interpretacji, niejednoznaczność, kontrowersje i dyskusje wokół spuścizny romantyka. Oczarowanie poetyką i estetyką łączy się z odkrywaniem głębokiego filozoficznego sensu¹, bowiem w poetyckość dzieł została wpisana prawda o człowieku i jego egzystencji; o człowieku, który przeżywa dramat nieobecności drugiego. Propozycją pogłębionej refleksji nad filozofią człowieka, zawartą w tekście literackim, jest próba odczytywania trzech przedmistycznych dramatów: *Marii Stuart* (1830), *Balladyny* (1834) i *Beatryks Cenci* (1840) przez pryzmat filozofii dramatu Józefa Tischnera. Akcentując to, co dokonuje się m i ę d z y bohaterami, jak są nakierowani na siebie, często też przeciw sobie, a nawet od siebie, interpretacja ma pokazać, jak zło wkracza w międzyludzki dramat.

Inspiracją tą filozofią zrodziła się w wyniku poszukiwań odpowiedniego narzędzia interpretacyjnego, które w sposób adekwatny posłużyłoby do opisu zachodzących między bohaterami relacji (bardzo często zaburzonych, niepełnych, urwanych, zamkniętych, bezosobowych), jak i opisu eskalacji zła, stopniowo wkraczającego w dramat człowieka, uwikłanego we własne myśli, kłamstwa, zbrodnie. Odbiór romantycznego tekstu, z zupełnie odmiennej niż dotąd perspektywy, wskazuje inną drogę czytania dramatów, obciążonych przecież tak wielką tradycją i kontekstami literackimi, kulturowymi, politycznymi czy filozoficznymi.

Wybór dramatów: *Marii Stuart*, *Balladyny* i *Beatryks Cenci* podyktowany był przede wszystkim jasno narzucającą się odpowiedniością filozofii dramatu² do opisu

¹ Na ten temat zob. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 43.

² Posługując się w pracy pojęciem „filozofia dramatu”, odnoszę się zawsze do filozofii dramatu sformułowanej przez J. Tischnera.

sytuacji w wybranych utworach; inną, choć w wielu miejscach zbieżną, konstrukcją zdarzeń i postaci, jak też podobieństwem motywów, które bezpośrednio łączą się z Tischnerowską myślą. Ponadto *Maria Stuart* oraz *Beatryks Cenci* to dramaty, które nieczęsto bywają przedmiotem zainteresowań literaturoznawców; bibliografia w tym zakresie nie jest zbyt obszerna³. Zapewne wynika to z faktu, że pierwszy z nich kojarzony jest dość często z efektami szekspirowskimi, drugi zaś, oparty na włoskiej historii, inspirowany francuską sceną i pisany pierwotnie po francusku, nie został doceniony przez krytykę. Zdecydowanie inna natomiast jest recepcja *Balladyny*. Ze względu na swoją specyfikę, poetycką urodę i ponadczasowy sens, wciąż cieszy się ogromnym zainteresowaniem ze strony czytelnika i widza. Doczekała się wielu różnorodnych interpretacji, będących wciąż niejednokrotnie przedmiotem polemik⁴.

Poszczególne rozdziały niniejszej dysertacji poruszają kwestie związane bezpośrednio z myślą Tischnera zawartą w *Filozofii dramatu* oraz *Sporze o istnienie człowieka*, z uwzględnieniem innych opracowań filozofa. Kluczowa problematyka zawarta w dziełach Tischnera staje się punktem wyjścia analizy dramatów Słowackiego. Pierwszy rozdział, *Między filozofią a dramatem*, podejmuje zagadnienia teoretyczne. Jest wprowadzeniem w metodologię zastosowaną w pracy oraz stanowi ogólny przegląd dotychczasowej literatury przedmiotu. Rozdział drugi, *Bohaterowie na scenie dramatu*, poświęcony jest podstawowemu zagadnieniu dramatu – spotkaniu, które dokonuje się w dialogicznym kontakcie z drugim. Człowiek jako istota dramatyczna obcuje z innym, a także ze sceną-światem. Na niej się porusza i na niej rozgrywa się jego dramat. W spotkaniu z innym rodzi się możliwość tragedii, zdrady lub ocalenia, potępienia albo usprawiedliwienia. Inny może stać się wybawcą, ale też wrogiem, dążącym do wywyższenia swej wartości poprzez ponížanie i zabójstwo. Rozdział trzeci, *Zło międzyosobowe*, traktuje o jednym z fundamentalnych dla romantyzmu problemów; o złu, które w koncepcji Tischnera nie jest bytem, lecz fenomenem, rodzącym się między podmiotami w wyniku dyskursu. Podobnie można dochodzić genezy zła w omawianych utworach Słowackiego, gdzie zbrodnia jest kulminacją zdarzeń, będących wynikiem obcowania bohaterów. Kolejny rozdział, *Zastona, maska i emocje kłamcy*, stanowi

³ Słowackiemu poświęcony jest osobny tom bibliografii literatury polskiej *Nowy Korbut*, opracowany przez H. Gacową, Wrocław 2000. Przeważa w nim wyraźnie liczba omówień dotyczących *Balladyny*, a zastanawia dość skromna ilość pozycji odnoszących się do *Marii Stuart* i *Beatryks Cenci*.

⁴ Ostatnią realizacją z 2009 roku jest daleko odbiegająca od oryginału ekranizacja *Balladyny* w reżyserii D. Zawislaka, której akcja toczy się współcześnie w Nowym Jorku.

kontinuum zagadnienia zbrodni. Porusza przede wszystkim kwestie związane z zachowaniami bohaterów-zbrodniarzy, którzy, przybierając maski, dążą do stworzenia podwójnej rzeczywistości: innej dla siebie samych i innej dla otoczenia. Tischner używa tu określeń: „Ja-dla-siebie” i „Ja-dla-innych”, sugerując istnienie w człowieku świata wewnętrznego, w którym stopniowo dochodzi do „wewnętrznego przyznania”, lecz dopiero w konfrontacji z zewnętrznym wyrokiem. Ostatni, piąty rozdział, *Twarze umarłych powracają*, przywołuje motyw, który często pojawia się w Tischnerowskich rozważaniach. Dotyczy on paradoksalnego uczucia stałej obecności innego, mimo wcześniejszego usunięcia go ze sceny. Ofiary zbrodni powracają do swych oprawców jako ci, którzy są miernikiem ich wartości.

Interpretacja przedmystycznych dramatów narzędziem, jakie daje Tischner, jest możliwa już poprzez samo zestawienie tych dwóch dzieł: dramatów i filozofii dramatu, która sama w sobie może stanowić komentarz do zachowań zarówno bohaterów, jak i zdarzeń przedstawionych w utworach romantyka. Zarazem teksty Słowackiego oraz Tischnera stają się głosami w dyskusji, niekiedy nie wymagając w zasadzie większego komentarza. Dlatego zasadne wydaje się częste oddawanie im głosu, by mogły same „przemówić”, zaistnieć niezależnie, rozpoczynając tym samym dialog romantycznego twórcy ze współczesną myślą o człowieku i świecie.

I. Między filozofią a dramatem

Połączenie filozofii i dramatu przez Tischnera stało się także połączeniem filozofii i rodzaju literatury, dając tym samym przyzwolenie na rozważania o międzyludzkich relacjach mieszczących się w obrębie dzieła literackiego. Tischnerowska myśl rodziła się bowiem także dzięki teatralnym i dramatycznym inspiracjom. Wraz ze studentami szkoły teatralnej autor *Sporu o istnienie człowieka* krystalizował swą myśl w toku analizy wybranych postaci z dramatów, by w konsekwencji stworzyć oryginalną koncepcję, bazującą na metaforze o literackiej proveniencji¹. Sam wielokrotnie w ostatecznym kształcie *Filozofii dramatu* nierzadko odwołuje się do przykładów literackich, bardzo często zaczerpniętych z Szekspira czy z powieści Dostojewskiego. Ewa Kutryś w wywiadzie poświęconym pamięci Tischnera mówi:

Docieranie do filozofii poprzez postacie wzięte z dramatów było początkowo dla niego koniecznością: w ten sposób znajdował wspólny język ze studentami szkoły teatralnej. Ale myślę, że traktował to poważniej niż tylko jako metodę wykładu. Poprzez teatr ks. Tischner odnajdował także swoją filozoficzną drogę.²

Tischner był również wielokrotnie widzem teatru. Przyglądał się bohaterom sztuk, analizował sytuacje, rozmawiał z aktorami³. Kierunek jego filozoficznego myślenia wyznaczony jest w dużej mierze właśnie przez postacie teatralne⁴. Stąd zapewne,

¹ Por. A. Sporniak, *Nie ma rzeczy niemożliwych*, wywiad z prof. Ewą Kutryś, prodziekanem Wydziału Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, „Kontrapunkt”, Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego” 2001, nr 7/8, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/56-57/kutrys.html>, z dnia 2.06.2009.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ E. Kutryś w przywołanym tu wywiadzie wspomina: „Już podczas choroby prosił, aby promocję książki *Spór o istnienie człowieka* zorganizować w Szkole Teatralnej. Chciał jeszcze do tych spotkań teatralnych powrócić. Pomyślałam, żeby powtórzyć na scenie to, co on robił na wykładach. Zaprosiłam Barbarę Skargę, Krystiana Lupe, Zbigniewa de Barbaro i o. Jana Andrzeja Kłoczowskiego. Na scenie pojawiały się postacie z dramatów, ilustrujące jakiś filozoficzny problem, a oni to komentowali. Tischner dziękował później w liście – szczególnie za monolog Hioba. Żałował, że zabrakło Henryka ze »Ślubu« Gombrowicza. Widocznie było to dla niego ważne”. (Ibidem).

stanowiąca podstawę jego filozofii, metafora sceny, która wpisuje się w platońską czy kartezjańską tradycję myślenia „z wnętrza metafory”⁵ – sam w *Myśleniu według wartości* podaje przykład jaskini Platona i „złośliwego geniusza” Kartezjusza, które w sposób skrótowy i syntetyczny ujmują jakiś fragment dyskursu filozoficznego. W podobny, symboliczny sposób, przedstawia swoją filozofię, jako dramat człowieka rozgrywający się właśnie na scenie. Stanowi ona miejsce toczących się między podmiotami zdarzeń, ludzkich dylematów i wędrówki, której kres wyznacza potępienie lub usprawiedliwienie człowieka jako wartości, dokonującej swego rozpoznania w spotkaniu z innym. Myśliciel sięga także po biblijne metafory i przypowieści. W *Filozofii dramatu* pisze:

Horyzontem filozofii dramatu pozostaje wciąż biblijna opowieść o upadku Adama i Ewy. Filozofia dramatu nie ucieka od metafor, wiem bowiem, że metaforyzacja należy do natury myślenia. Stąd jej filozofowanie jest zdecydowanym „myśleniem z wnętrza metafory”.⁶

Metafora, na której została zbudowana filozofia dramatu, ma swoje korzenie w literackim toposie świata jako teatru, ludzi-aktorów, marionetek, którzy wychodzą na scenę, odgrywają swoje role, kłaniają się światu, by na zawsze go opuścić. Ilustruje to znany szekspirowski cytat z komedii *Jak wam się podoba*:

Cały świat to scena,
A ludzie na nim to tylko aktorzy.
Każdy z nich wchodzi na scenę i znika,
A kiedy na niej jest, gra różne role
W siedmioaktowym dramacie żywota.⁷

⁵ Por. J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory*, [w:] idem, *Myślenie według wartości*, Kraków 2000, s.462-463.

⁶ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 239-240.

⁷ W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, a. II, sc. VII, s. 60-61. W dalszym ciągu swej przemowy Jakub objaśnia koncepcję „siedmiu wieków dramatu”. Pierwszy z nich obrazuje wiek niemowlęcy, później szkolny, w trzecim akcie człowiek to kochanek, następnie żołnierz, sędzia, „starowina w kapciach”, wreszcie akt ostatni to powtórne dzieciństwo, czyli starość pozbawiająca człowieka włosów, zębów, smaku i wzroku. Cytat ten jest także mottem książki M. Masłowskiego *Zwierciadła „Kordiana”. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001, s. 10.

Początki toposu *theatrum mundi* sięgają starożytności. Ernst Robert Curtius w pracy *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, analizując metafory teatralne w literaturze europejskiej, przywołuje Platońskie *Prawa*, w których pada stwierdzenie o ludziach-marionetkach, będących igraszką w rękach bogów⁸. Kojarzony chyba najczęściej z Szekspirem topos, obecny jest u wielu antycznych i wczesnochrześcijańskich pisarzy, pojawia się w średniowieczu, a w szczególności sposób odżywa w XVII-wiecznej literaturze hiszpańskiej, zwłaszcza w twórczości Calderóna de la Barca (*Wielki Teatr Świata*)⁹.

Motyw ten łączy się także z modelem egzystencji, który charakteryzuje osobowość Słowackiego – był jak aktor na scenie świata, zmuszony do odgrywania wciąż nowych ról, o czym wspomina Paweł Goźliński: „(...) świat-teatr Juliusza Słowackiego jest miejscem, w którym otwiera się jego życie. To w nim – jak w teatralnym laboratorium – przyjmuje nowy »kształt«, a ta przemiana egzystencji staje się jednocześnie sprawcą wielkiej metamorfozy *theatrum mundi*”¹⁰.

Ten wielki archetyp kultury europejskiej, wpisujący egzystencję ludzką w teatralny schemat, jest punktem wyjścia rozważań o miejscu człowieka w świecie, jego tożsamości, roli, którą przyszło mu odegrać. Tischner – na co zwraca uwagę Jan Andrzej Kłoczowski – uważał, że filozofia zbyt długo (bo od starożytności aż do fenomenologii) zajmowała się sceną, lecz skupiając się na rodzaju poznania przedmiotowego¹¹. On sam natomiast, co bardzo znaczące, każe skoncentrować uwagę nie tyle na samym odniesieniu do teatralnej sceny, na której poruszają się ludzie-marionetki, lecz na człowieku, skazanym na kontakt z drugim. Stwarza to istotną dla życia płaszczyznę aksjologiczną. Na niej dokonują się najważniejsze ludzkie wybory, podyktowane relacją z innym. Relacja ta zapoczątkowana jest przez

⁸ Zob. E.R. Curtius, *Metafory teatralne*, [w:] idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 147. Topos ten w sposób bardzo oryginalny opisuje P. Goźliński w książce *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, wskazując m.in., że przemian egzystencji ludzkiej należy szukać w metamorfozach świata, który jest teatrem. (Zob. P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005).

⁹ Curtius zwraca tutaj uwagę na bardzo istotną kwestię: „(...) Calderón, to pierwszy poeta, który reżyserowane przez Boga *theatrum mundi* uczynił tematem dramatu religijnego. Głęboka myśl, którą kiedyś rzucił Plato i która leżała jakby w zapomnieniu pośród niezliczonego bogactwa jego twórczości, a następnie została przeniesiona z teologii do antropologii filozoficznej i stała się komunałem używanym w etyce, przeżywa błyskotliwe odrodzenie w siedemnastowiecznej katolickiej Hiszpanii. Metafora teatralna, która wyrosła na podglebiu tradycji antycznej i europejskiej, pojawia się oto w żywej sztuce teatru i staje się formą wyrazu teocentrycznego pojmowania życia ludzkiego, której nie zna dramat ani francuski, ani angielski...” (E.R. Curtius, *Metafory teatralne*..., op.cit., s. 151).

¹⁰ P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*..., op.cit., s. 14.

¹¹ Zob. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, Poznań 2005, s. 114.

kontakt z „twarzą”, która objawia się jako dar horyzontu agatologicznego, czyli takiego, w którym dobro i zło przybierają formę dramatu¹². Drugi wyznacza początek i granice zła, drugi wzywa do realizacji dobra, wreszcie drugi może stać się przyczyną upadku i potępienia. Scena grozi człowiekowi jedynie jakimś brakiem, nieszczęściem, inny natomiast grozi złem w postaci zdrady, zemsty, cierpienia i śmierci.

Filozofia dramatu ukazała się w 1990 roku w Paryżu i jest owocem dojrzałej myśli filozoficznej Tischnera. Kształtowała się na gruncie wielu koncepcji, przede wszystkim fenomenologicznych i hermeneutycznych. Stefan Szary pisze, że myśl ta powstawała w „wielkim filozoficznym dialogu, w którym raz dochodzi do sporów, a innym razem do twórczej inspiracji. Lévinas, Heidegger, Husserl, Kartezjusz, Kierkegaard, św. Augustyn, Platon, Hegel, Kępiński, Marcel, Scheller, Dostojewski, Jan Paweł II – to i tak jeszcze nie wszystkie nazwiska autorów, z których tekstami należy się zapoznać, by móc właściwie zrozumieć filozofię dramatu”¹³. Poza odniesieniami filozoficznymi w koncepcji Tischnera obecne są także inspiracje biblijne, które nadają zdecydowany kierunek jego analiz – przede wszystkim opowieść o Abrahamie, cierpieniu Hioba, a także upadku pierwszych ludzi. Najwyraźniej z tych kontekstów przebija myśl Lévinasa, ostatniego z wielkich filozofów dialogu, co zresztą sam Tischner zaznacza, zastrzegając jednak: „Nawiązanie do Lévinasa nie oznacza jednak ani bezkrytycznego przyjęcia jego poglądów, ani konieczności ich pełnego referowania, lecz oddanie sprawiedliwości inspirującej sile tego dzieła”¹⁴.

Drugim tomem filozofii dramatu, który miał stanowić kolejne ogniwo szerszej całości, jest *Spór o istnienie człowieka*¹⁵. Autor zajął się tutaj przede wszystkim relacją człowieka do Boga oraz problemem wolności i łaski¹⁶. Tadeusz Gadacz pisze, że w drugiej części Tischner szczególnie próbował na nowo przemyśleć problem łaski jako sposobu relacji osoby do osoby. Najbardziej dramatycznym pytaniem, które tu się pojawia, jest samo pytanie o Boga¹⁷. Obecność tego pytania jest nie tylko fundamentalnym punktem odniesienia dramatu, lecz jego

¹² J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 64.

¹³ S. Szary, *Człowiek – podmiot dramatu. Antropologiczne aspekty filozofii dramatu Józefa Tischnera*, Kęty 2005, s. 6.

¹⁴ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 20.

¹⁵ Tytuł jest nawiązaniem do *Sporu o istnienie świata* R. Ingardena. W ten sposób Tischner chciał złożyć hołd swojemu mistrzowi. (Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1999, s. 8).

¹⁶ Zob. T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku. Nurty*, t. II, Kraków 2009, s. 637.

¹⁷ Zob. ibidem.

istotą¹⁸. Filozof pogłębia w tym dziele swoją refleksję nad dobrem i zakorzenia je w dramacie religijnym¹⁹. Uważa, że Bóg jest tożsamy z Dobrem, lecz dopiero z absolutnej dobroci Boga wypływa Jego istnienie²⁰.

O tym, że *Filozofia dramatu* jest dziełem wyjątkowym i oryginalnym, a nie wtórnym wobec innych koncepcji, nie wątpią współcześni filozofowie i badacze. Karol Tarnowski wyraża się o niej w ten sposób:

Filozofia dramatu zbiera wielorakie wątki Tischnerowskiej filozofii człowieka w syntezę, która, stanowiąc owoc jego wieloletnich przemyśleń, otwiera zarazem szeroko pole dla dalszych filozoficznych eksploracji i zaprasza tych, którzy chcieliby pójść w ten czy inny sposób podobnym tropem. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że mamy tu do czynienia z dziełem bardzo wybitnym i pod wieloma względami prawdziwie nowatorskim. Dzieło to jest wielowątkowe i wielopoziomowe, ale dlatego też niełatwe do przyswojenia.²¹

Filozofia Tischnera operuje także specyficznym, sobie tylko właściwym, językiem, który czerpie bardzo wiele między innymi z filozofii dialogu i fenomenologii. Korzysta też z języka metafory, co powoduje pewne metaforyczne spiętrzenie i nierzadko trudność w odbiorze tego tekstu. Artur Sporniak w „Tygodniku Powszechnym” zauważa: „Wypracowany przez Księdza Profesora oryginalny i niepowtarzalny styl filozofowania – »swobodnej parafrazy metody fenomenologicznej«, jak to (...) określił ks. Michał Heller – wymaga niezwykle językowego wyczucia, które porównać można wręcz do poetyckiego geniuszu”²².

Kluczowymi pojęciami, wokół których krystalizuje się językowy system filozofii dramatu, są między innymi: scena, spotkanie, inny, dramatyczny czas, otwarcie dialogiczne i intencjonalne, twarz, wzajemność, zło dialogiczne, zasłona, maska. To tylko niektóre kategorie, znajdujące swoje zastosowanie także w opisie dramatów Słowackiego. Ponadto Tischner posługuje się słowami wskazującymi, jak sam pisze, na rozmaite sposoby „przylegania” miejsca do miejsca. Eliminuje jednak te, które odnoszą się do rzeczy. Najczęstszym słowem, oddającym istotę relacji

¹⁸ Zob. ibidem.

¹⁹ Zob. A. Workowski, *Dwa horyzonty*, Dni Tischnerowskie, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 21, <http://www2.tygodnik.com.pl/wydarzenia/dni-tischner/dni08.php>, z dnia 5.10.2009.

²⁰ Por. T. Gadacz, *Historia filozofii...*, op.cit., s. 637.

²¹ K. Tarnowski, *Wiara i myślenie*, Kraków 1999, s. 273.

²² M. Sporniak, *Kłopot z Tischnerem*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21, <http://www.tygodnik.com.pl/dni%20tischner/sporniak.html>, z dnia 28.09.2009.

człowiek – człowiek, jest „wobec”. To podstawowe określenie stosunku człowieka do człowieka, a szerzej „stosunku bytów świadomych do siebie nawzajem”²³.

Odczytywanie przedmystycznych dramatów Słowackiego przez pryzmat filozofii Tischnera nie jest pozbawione podstaw i nie rozmija się z romantyczną koncepcją człowieka. Wiadomo, że z oczywistych względów filozofia ta była romantykom niedostępna, jednak w samych tekstach można zauważyć nieustannie powracające motywy, które później pojawiają się w Tischnerowskiej myśli. Sam motyw twarzy, wydawałoby się marginalny dla rozumienia utworów, jest bardzo często akcentowany już przez romantyków. Podobnie zdrada, kłamstwo, morderstwo, na których zbudowany jest schemat fabularny dramatów. Są to też zasadnicze problemy poruszane w filozofii dramatu i na nich Tischner opiera także swój schemat rozważań.

Na taki sposób odczytywania dramatów pozwalają współczesne teorie interpretacji, wskazujące nie tylko esencjalne, lecz także pragmatyczne nastawienie do tekstu, o czym pisze między innymi Michał Paweł Markowski. Według niego, pierwsze podejście ma na celu odkrywanie już istniejącego, gotowego sensu w dziele, natomiast drugie zakłada, że „interpretacja stwarza sens, którego do tej pory nie było, lub który istniał jedynie w zapowiedzi”²⁴. Badacz uszczegóławia to w ten sposób: „Esencjalna koncepcja interpretacji mówi, że dzięki niej poznajemy świat, jakim jest, niezależnie od jakiegokolwiek punktu widzenia. Pragmatyczna koncepcja interpretacji traktuje interpretację jako kontekstualizację faktów i zakłada, że każda z interpretacji w inny sposób i z innych powodów dokonuje selekcji faktów, tym samym dokonując w świecie jakiejś zmiany”²⁵.

Zmiana taka dokonuje się przede wszystkim w odbiorze romantycznej tradycji, postrzeganiu i rozumieniu romantyzmu. Współczesny czytelnik domaga się bowiem pewnej rewizji literatury oraz odczytań, które eksponowałyby problemy istotne z punktu widzenia poruszanych dzisiaj kwestii, na przykład emancypacji, dyskryminacji płci czy etyki²⁶. Alina Kowalczykowa zwraca na to uwagę we wstępie do swojej książki:

²³ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 230.

²⁴ M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 18.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Na przykład A. Kowalczykowa w książce *Romantyzm. Nowe spojrzenie* eksponuje już zagadnienia dotyczące ewolucji etyki i estetyki romantycznej, emancypacji a także sprawy związane z problemem mniejszości narodowych. (Zob. eadem, *Romantyzm. Nowe spojrzenie*, Warszawa 2008, s. 9).

(...) Bohaterski wzorzec miłości ojczyzny oczywiście na zawsze pozostanie w sercach i pamięci Polaków, kształt romantycznej tradycji wymaga jednak modernizacji, konfrontacji z ideowymi i artystycznymi zainteresowaniami ludzi współczesnych. Tradycja jest bowiem ważna wtedy tylko, jeśli pozwala głębiej zrozumieć otaczający nas świat. Dlatego trzeba ożywiać przeszłość, ogarniać ją wciąż nowym spojrzeniem i wydobywać z niej to, co nas łączy z minionym czasem. Nie darmo określa się epokę romantyzmu i cały wiek XIX jako „początek nowoczesności” w Europie i w Polsce.²⁷

Celem pracy nie jest zaprzeczanie ani polemika z dotychczasową tradycją i interpretacjami, lecz wskazanie innego kierunku odczytań romantycznego dramatu, nadanie mu tym samym nowego, wydaje się może bardziej uniwersalnego sensu, bo związanego z dwudziestowieczną filozofią człowieka, bliższą chyba współczesnemu czytelnikowi niż interpretacje wpisujące dzieło Słowackiego wyłącznie w kontekst historyczny, polityczny czy narodowy. Nie oznacza to jednak, że pracy brak odniesień do ugruntowanych już w historii literatury interpretacji, przeciwnie – odczytywanie dramatów Słowackiego przez pryzmat filozofii Tischnera możliwe jest dzięki przetartym już szlakom interpretacyjnym, które zrzucają ze współczesnego odbiorcy ciężar poszukiwania źródeł oraz kontekstów, bez których odbiór tekstu byłby niepełny czy wręcz niemożliwy. Najwięcej tekstów poświęconych jest *Balladynie*, znacznie mniej *Marii Stuart*, która jako młodzieńczy dramat Słowackiego, uważana jest często za ogniwo w procesie poszukiwania własnej drogi twórczej poety²⁸, a najmniej popularny wśród historyków literatury i teatrologów jest dramat *Beatryks Cenci*²⁹.

Pierwsze opinie o twórczości autora *Kordiana* pojawiły się wśród autorów i krytyków współczesnych poecie. Ich głosy zostały zebrane i opublikowane w książce *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*³⁰. Są to często spostrzeżenia i uwagi zapisane w listach lub notach, między innymi Zygmunta Krasińskiego, Stanisława Ropelewskiego, Edward Dembowskiego, Seweryna Goszczyńskiego, czy Cypriana

²⁷ Ibidem.

²⁸ Zob. S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 5.

²⁹ Ostatnią realizacją tego dramatu jest spektakl *Beatryks Cenci* (premiera 25.04.2009), w adaptacji i reżyserii M. Sobocińskiego, wystawiany w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Przedstawienie uświetnia obchody dwusetnej rocznicy urodzin poety.

³⁰ Zob. *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczowski, Wrocław 1963.

Kamila Norwida. W zbiorze tym zostały zebrane także anonimowe wzmianki i recenzje, nierzadko pojawiające się w prasie już po śmierci Słowackiego.

Sądy, które skierowane były pod adresem *Balladyny*, zapisały się jako idący w dwóch kierunkach dyskurs interpretacyjny³¹. Wypowiadając się na temat tego utworu, Ropelewski, zdecydowany przeciwnik Słowackiego, oraz Dembowski stwierdzili, że jest to dzieło o kształcie zupełnie groteskowym, w którym żart psuje cały zachwyt; inni z kolei pisali o jego ideowym zaangażowaniu i historiozoficznym charakterze. Odczytania te znajdują w późniejszym okresie swoich licznych zwolenników.

Interesującym tekstem, z punktu widzenia niniejszej dysertacji, jest artykuł Wiktora Hahna z 1894 roku: *Przyczynek do genezy „Marii Stuart” Juliusza Słowackiego*. Hahn stara się dociec dość skomplikowanego źródła, które mogło mieć wpływ na kształt tragedii autorstwa romantycznego poety. Wskazuje tu między innymi na powieści Waltera Scotta oraz tragedię Vittoria Asti Alfieriego *La Maria Stuarda* jako na lektury inspirujące późniejsze dzieło Słowackiego³².

Szczególnie istotnym i bogatym źródłem odniesień literackich i kulturowych, niezbędnych do pełnego odbioru dzieł Słowackiego, jest monografia Juliusza Kleinera *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*³³. W studium tym Kleiner z wielką dokładnością opisuje, niekiedy też rekonstruuje, dramaty, zwracając uwagę przede wszystkim na ich kompozycję, zależności przyczynowo-skutkowe, a także rysy psychologiczne postaci. Ponadto wpisuje dzieło poety w bardzo szeroki kontekst biograficzny. Michał Głowiński pisze, że w monografii tej widoczny jest, i dość często zauważany przez innych badaczy³⁴, psychologizm. Sam jednak zwraca uwagę na ekspresyjny styl lektury Kleinera, polegający na czytaniu tekstu nie w oderwaniu od pozostałych dokonań literackich, jako samodzielnie istniejące zjawisko, ale w jakimś przyczynowym ciągu. Kleiner najczęściej ukazuje dzieło nierozzerwalnie związane z procesem twórczym poety³⁵.

W odniesieniu do trzech omawianych w dysertacji dramatów, w monografii Kleinera psychologizm postaci widoczny jest zwłaszcza w rozdziale poświęconym

³¹ Piszą o tym szczegółowo M. Bizan i P. Hertz oraz, korzystający z ich opracowania, M. Ingót (zob. M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1970, s. 212-264; M. Ingót, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1984, s. IX-XI).

³² Zob. W. Hahn, *Przyczynek do genezy „Marii Stuart” Juliusza Słowackiego*, „Ateneum” 1894, t. 1.

³³ Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I-IV, Kraków 1999.

³⁴ Wymienia tu między innymi K. Górskiego i S. Skwarczyńską.

³⁵ Zob. M. Głowiński, *Studium lektury: Słowacki czytany przez Kleinera*, [w:] *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 138-164.

Marii Stuart. Rys osobowościowy bohaterki jest w nim dość szczegółowo analizowany, co intuicyjnie zbliża go niekiedy w kierunku myśli Tischnera³⁶. W tym rozdziale autor neguje też, zaznaczony uprzednio przez Hahna, wpływ Alfieriego na genezę tego dramatu. Natomiast w omówieniu *Balladyny* badacz podkreśla zespolenie różnorodności motywów, głównie szekspirowskich, jakimi Słowacki posłużył się w dziele, zmieniając ton dotychczasowej twórczości. W *Beatryks Cenci* z kolei odwołuje się do różnorodnych wątków, obecnych w innych utworach powstałych w bliskim sąsiedztwie czasowym i pokazuje ten dramat w określonym ciągu twórczym, wyznaczonym przez dany okres życia poety³⁷.

Opracowaniem, które na pewno wyróżnia się spośród literatury przedmiotu, jest – wydana w latach trzydziestych XX wieku – praca Gustawa Bychowskiego, która stanowi psychoanalityczne studium życia i twórczości Słowackiego. Pozycja ta, co podkreśla we wstępie do wydania z 2002 roku Danuta Danek, jest jedyną polską monografią psychoanalityczną, obejmującą całe życie i twórczość polskiego poety³⁸. W sposób sobie tylko właściwy, Bychowski opisuje i interpretuje zależności między tekstem a życiem osobistym twórcy. Wykorzystuje narzędzia psychoanalizy, by dotrzeć do zupełnie obcych czytelnikowi rejonów interpretacyjnych, pokazując nowy sposób poznania twórcy i jego dzieła, czyli duszy.

Zdecydowanie najwięcej uwagi badacze poświęcili *Balladynie*. Rozgorzała wokół niej wielka dyskusja, spowodowana zapewne niekonwencjonalną formą dramatyczną utworu, a także osadzeniem fabuły w czasach bajecznych. Zostawiła ona swój ślad w postaci licznych szkiców i polemik. Próbowano odczytywać ją jako baśń polityczną, która pod przykrywką ironii ma za zadanie wskazywać na rzeczywistość inną niż ta zaprezentowana w dramacie. Podobne stanowisko zajęło tu kilku badaczy, między innymi Kleiner³⁹, Kazimierz Wyka, który jako pierwszy nazwał ten utwór „baśnią polityczną”⁴⁰, oraz Wacław Kubacki⁴¹. Ich zdaniem dramat ten jest utworem światopoglądowym, historiozoficznym⁴².

³⁶ Chodzi tu głównie o religijne skrupuły Marii, które ujawniają się w „dialogu kuszenia” między nią a Botwem. Szerzej piszę o tym w III rozdziale pracy.

³⁷ Na przykład bliskie sąsiedztwo *Poem Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* rzutuje na „krwawe motywy”, pojawiające się w *Beatryks Cenci* a także *Lilli Wenedzie*.

³⁸ Zob. D. Danek, *Wstęp*, [w:] G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Kraków 2002, s. V.

³⁹ Zob. J. Kleiner, *Czy baśń o rewolucji?*, „Życie Literackie” 1951, nr 11.

⁴⁰ Zob. K. Wyka, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. I, Wrocław 1952, s. XXI.

⁴¹ Zob. W. Kubacki, „*Balladyna*” – *baśń polityczna*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955.

⁴² Pisze o tym również M. Inglot we *Wstępie do Balladyny* (op. cit., s. XII).

Dramaty Słowackiego, w tym trzy omawiane w dysertacji, szeroko opisuje Edward Csátó w *Szkicach o dramatach Słowackiego*, które ukazały się w 1960 roku. Zajmuje przy tym punkt widzenia teatrologa i przygląda się im jako znawca teatru właśnie. Zwraca uwagę przede wszystkim na realizacje sceniczne, bardzo często narzucające czytelnikom i widzom określony sposób odbioru dzieła. Warte podkreślenia jest tu obszerne omówienie dramatu *Beatryks Cenci*, który nieczęsto był przedmiotem analiz i rzadko go wystawiano jako utwór dosyć słaby, co zresztą zaraz na początku zaznacza Csátó⁴³. Wartość badawcza tego utworu polega, jego zdaniem, przede wszystkim na rozległym wachlarzu zapożyczeń, które jedynie mogą być warte większej uwagi historyka literatury. Sam autor skupia się raczej na psychologicznych rysach utworu, przywołując często Kleinera, polemizując z nim i wskazując inne niż on drogi rozumienia motywacji działań poszczególnych postaci.

Jarosław Maciejewski w szkicu „*Balladyna*”, czyli „*świat przez pryzma przepuszczony*” kontynuuje niejako pogląd wcześniejszych badaczy o politycznym charakterze *Balladyny*, w której fantastyczna nadbudowa służyć ma zwróceniu uwagi czytelnika na naddane aspekty znaczeniowe przedstawionych zdarzeń. Sugerują one symboliczny charakter dzieła, oparty, jak pisze autor, o polityczną aluzyjność. Według niego Słowacki chciał przedstawić udany zamach na tyrana (inaczej niż w *Kordianie*) i wizję przyszłych zdarzeń⁴⁴.

Kolejnym opracowaniem poświęconym *Balladynie* jest szkic Mieczysława Inglota z 1968 roku *O motywie korony w „Balladynie”*, przedrukowany w późniejszej książce tegoż autora, w dużej części poświęconej także dramatom, *Nie tylko o „Kordianie”*⁴⁵. Inglot kontynuuje linię interpretacyjną Wyki, Kleinera, Kubackiego oraz Maciejewskiego, przedstawiając dalsze dowody na polityczny charakter dramatu, który, jego zdaniem, pełny jest „dotykalnych aluzji do czasów i miejsc dla poety współczesnych i bliskich”⁴⁶.

Marian Bizan i Paweł Hertz w komentarzu do wydania *Balladyny* z 1970 roku, *Glosy do „Balladyny”*, zwracają uwagę, że polski dramat romantyczny przez długie lata nie był obecny na scenie, lecz na kartach książek, dlatego też interpretacje nadawane przez czytelników, a zwłaszcza historyków literatury, zaważyły na

⁴³ Zob. E. Csátó, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960, s. 121.

⁴⁴ Zob. J. Maciejewski, „*Balladyna*”, czyli „*świat przez pryzma przepuszczony*”, [w:] idem, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967, s. 155-199.

⁴⁵ Zob. M. Inglot, *Nie tylko o „Kordianie”*, Wrocław 2000.

⁴⁶ Ibidem, s. 86.

późniejszych realizacjach scenicznych⁴⁷. Autorzy podkreślają fakt, że dramat ten „nigdy nie był odgrywany wobec tej publiczności, która była w posiadaniu wszystkich niemal otwierających go kluczy historycznych, politycznych, obyczajowych czy literackich”⁴⁸. Ich głos zdaje się także wpisywać w poprzednio omawiany profil interpretacyjny utworu.

Innym, ważnym omówieniem *Balladyny* jest studium Wiktora Weintrauba, wyróżniające się zapewne odmiennym niż dotąd poglądem na sens utworu Słowackiego. Badacz jest zwolennikiem tezy, że dzieło Słowackiego należy odczytywać jako grę motywami, głównie szekspirowskimi i że tej igraszki nie można traktować zbyt serio. Jego zdaniem jest to próba zdystansowania się i przewyciężenia zależności poety od teatru Szekspira⁴⁹.

Z punktu widzenia teatrologa utwory Słowackiego opisuje Janusz Skuczyński w książce *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, który zwraca szczególną uwagę na przestrzenną organizację scenicznych możliwości dramatów⁵⁰. Tematykę przestrzeni porusza także Włodzimierz Próchnicki w ciekawym opracowaniu wybranych utworów: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Autor, przyglądając się głównie uwarunkowaniom przestrzennym dramatów, analizuje także zachowania bohaterów. W *Marii Stuart* zwraca między innymi uwagę na skoncentrowanie zespołu osób wokół jednego centrum – jest nim Maria. Postacie zbliżają się do niej i oddalają, wywołując efekt falowania, które, zdaniem badacza, „staje się modelem całości intrygi zawartej między czynnikami politycznymi i miłosnymi, między tronem królewskim a zasiadającą na nim kobietą”⁵¹. W omówieniu *Balladyny* ukazuje specyfikę różnych obszarów przestrzeni naznaczonych przez działania bohaterów (na przykład przestrzeń lasu, która przez zabójstwo staje się terenem wrogim i niebezpiecznym dla głównej bohaterki), a także przechodzenie *Balladyny* z jednej sfery społecznej w drugą, ze wsi do zamku, tak jak przechodzi się z miejsca na miejsce. Odpowiada to

⁴⁷ Zob. M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Balladyny”*..., op.cit., s.191.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Zob. W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli zabawa w Szekspira, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 48-49.

⁵⁰ Zob. J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1986.

⁵¹ W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 52.

także czasowej organizacji zdarzeń; „kariera” rozpoczyna się od zbrodni i zakłóca równowagę społeczną⁵².

Oryginalną pracą, poświęconą twórczości autora *Mazepy*, jest książka Marka Piechoty *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, w której autor wykazuje związki dzieła poety z tradycją epopeiczną. Ujawniają się one nie tylko jako oczywistość w *Królu-Duchu*, lecz także w dramatach, a zwłaszcza w omawianej w dysertacji *Balladynie*, która wraz z innymi utworami miała stworzyć, w zamyśle poety, jedną epopeję dramatyczną⁵³.

Sporo uwagi dramatom poświęca także Alina Kowalczykowa w biograficznym opracowaniu *Słowacki*⁵⁴. Autorka w szeroki europejski kontekst wpisuje te teksty w książce *Dramat i teatr romantyczny*⁵⁵. Kreśli przy tym panoramę dziejów teatru i dramatu w Europie XIX wieku, omawiając związki między tekstem a realizacją sceniczną zwłaszcza w Anglii, Niemczech i Francji. Uwagę tutaj zwraca dość obszerne omówienie *Beatryks Cenci*.

W ostatnich latach ukazały się znaczące prace Leszka Libery: *Maria Stuart. Dramat Juliusza Słowackiego* oraz *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*. Pierwsza z nich przedstawia genezę dramatu, obalając przy tym tezę Marka Bienenstocka, jakoby Słowacki czytał w oryginale tekst tragedii Schillera i pod jej wpływem napisał swój dramat. Libera uważa, że nie ma też żadnych dowodów na to, żeby poeta miał ją znać w przekładzie. Autor opracowania dość niepochlebnie wyraża się o konstrukcji omawianego utworu, stwierdzając, że była to raczej nieporadna próba dramaturgiczna, w której Słowacki powtórzył błędy konstrukcyjne ze swojego pierwszego dramatu *Mindowe*⁵⁶.

W 2006 roku, przed publikacją Libery o *Balladynie*, została wydana praca Magdaleny Chacko, która analizuje dramaty Słowackiego pod kątem teatralnych realizacji, zwracając uwagę na inspiracje sceniczne poety oraz różnorakie szczegóły, wpływające na sceniczny kształt dzieła; na przykład rekwizyty, kostiumy, scenografia czy typy osobowości aktora, towarzyszące wystawianym utworom i

⁵² Zob. ibidem, s. 101.

⁵³ Zob. M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993.

⁵⁴ Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994.

⁵⁵ Zob. eadem, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.

⁵⁶ W podsumowaniu książki Libera pisze: „niedomogi artystyczne wynikają wciąż z tej samej nieuwagi i niestaranności, z nielogicznego następstwa wydarzeń i naiwnie psychologicznie umotywowanego, często nienaturalnego działania protagonistów”. (Zob. L. Libera, *Maria Stuart. Dramat Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2003, s. 221).

rzutujące na ich odbiór⁵⁷. Pozycja ta wpisuje się w krąg badań dotyczących związków między dramatem i teatrem⁵⁸.

W drugiej, wspomnianej wyżej, pozycji Libery zestawienie polskiego dramatu z utworem Tiecka pokazuje nowatorstwo *Balladyny*, która, co autor przytacza za Norwidem, stanowi przenośny teatr schowany w okładkach książki. Nie jest ona jedynie scenopisem sztuki, lecz opowiada historię rozgrywającą się w teatrze⁵⁹.

Współcześnie ukazało się także wiele prac zbiorowych, w których dzieło Słowackiego daje się odkrywać w bardzo różnych kontekstach, wykorzystując przy tym często niekonwencjonalne narzędzia interpretacyjne. Są to między innymi: *Słowacki współczesny*, gdzie można odnaleźć teksty ukazujące twórczość poety z różnych perspektyw (na przykład *Słowacki intertekstualny*, *Słowacki orientalny* itd.)⁶⁰ oraz *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Znajdują się tu szkice, pokazujące wciąż nowe możliwości recepcji dzieł romantyka; spora część tekstów dotyczy poszukiwania związków między dziełami poety a utworami europejskich twórców (Calderona, Wordswortha, Manzoniiego)⁶¹.

Dopełnieniem opracowań ogólnych, poświęconych twórczości Słowackiego oraz tych, które dotyczą poszczególnych dramatów, są pozycje traktujące o osobistym życiu poety. Liczne biografie Słowackiego, między innymi Pawła Hertza⁶², Eugeniusza Sawrymowicza⁶³, Zbigniewa Sudolskiego⁶⁴, Jana Zielińskiego⁶⁵ często stanowią bogate źródło uzupełnień na temat genezy i recepcji jego dzieł.

Nie sposób wymienić wszystkie prace poświęcone twórczości Słowackiego ze szczególnym uwzględnieniem trzech wykorzystanych w dysertacji dramatów. Bardziej szczegółowo przyjdzie się do nich odwołać w konkretnych rozdziałach pracy, przywołując wówczas stosowne fragmenty i omówienia.

⁵⁷ Zob. M. Chacko, *Dramat i teatr Juliusza Słowackiego. Rekonesans*, Wrocław 2006.

⁵⁸ M. Chacko pisze o tym we wstępie do swojej książki (zob. ibidem, s. 14).

⁵⁹ Zob. L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007, s. 18.

⁶⁰ Zob. *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.

⁶¹ Zob. *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

⁶² Zob. P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 1969.

⁶³ Zob. E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973.

⁶⁴ Zob. Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1989.

⁶⁵ Zob. J. Zieliński, *Słowacki – SzatAnioł*, Warszawa 2009.

Celem poniższej pracy nie jest jednak ani szczegółowe odtworzenie recepcji dzieł Słowackiego, ani poglądów Tischnera i Levinasa czy też przywołanie ich całego dorobku wraz z wnikliwą analizą, lecz interpretacja dramatów Słowackiego za pomocą filozofii Tischnerowskiej. Konteksty służą jako pomocne narzędzie opisu sytuacji przedstawionych w dramatach, dlatego też nie są referowane w całości, ale w wymaganym kontekście, nierzadko z odwołaniem do szerszego wywodu w przypisie.

II. Bohaterowie na scenie dramatu

„Rozumieć dramat to – według Tischnera – rozumieć, że człowiek jest istotą dramatyczną”¹. Rozumienie to osadza filozof na literackiej metaforze sceny, która ilustruje egzystencję ludzką pojmowaną nie jako samotną, lecz zawsze w sytuacji spotkania z drugim². Istotną cechą dramatu, jako rodzaju literackiego, ale także dramatu człowieka, który wchodzi w relacje z innymi, jest dialogiczność, sugerująca właśnie istnienie w stosunku do innego. „Być istotą dramatyczną – pisze autor *Filozofii dramatu* – znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami”³. Człowiek, tak jak protagonista dramatu, stąpa po ziemi-scenie, która jest dla niego czymś niezmiennym, zastanym, bo jak pisze filozof, „scena jest”⁴, a jej wyobrażenia mogą być rozmaite⁵. Scena to świat, w którym się poruszamy, obcując z ludźmi, wchodząc z nimi we wzajemne relacje i dostrzegając różnego rodzaju otaczające nas przedmioty. Scena to miejsce, gdzie rozgrywa się dramat. Najważniejszym jej składnikiem jest człowiek, którego nieobecność „rodzi wrażenie, że scena jest pusta”⁶. Człowiek to uczestnik sceny, a będąc uczestnikiem sceny, nie sposób istnieć w odosobnieniu, izolacji, ponieważ stanowi ona przestrzeń obcowania z podmiotem, ale i przedmiotami, które stają się mu poddane w akcie uprzedmiotowienia, obiektywizacji. Nie da się nie doświadczać obecności drugiego człowieka, nie da się nie doświadczać sceny. Człowiek zawsze istnieje w relacji do sceny i w relacji do innego. Czynnikiem wiążącym człowieka ze sceną i z drugim jako podmiotem jest dramatyczny czas będący substancją dramatu⁷.

¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 5.

² Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, Poznań 2005, s. 114.

³ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 5.

⁴ Ibidem, s. 6.

⁵ Tischner pyta, jak istnieje scena, jak jest? W odpowiedzi przytacza m.in. stanowisko Arystotelesa, dla którego scena jest „całością samoistnie bytujących rzeczy – substancji” oraz stanowisko G. Berkeleya, według którego scena jest „wspólnym wyobrażeniem ludzi – snem, który sprawia w ich duszach sam Bóg”. Jednak Tischner zwraca uwagę na to, że dla ludzi zaangażowanych w przeżywanie dramatu „scena życia jest przede wszystkim płaszczyzną spotkań i rozstań, jest przestrzenią wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga i w której znajduje cmentarz”. (Zob. ibidem, s. 6).

⁶ Por. ibidem, s. 139-140.

⁷ Zob. ibidem, s. 6.

Rodzi się on z wzajemności, związku człowieka z człowiekiem⁸. Zdaniem Tischnera „człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: otwarcie na innego człowieka, otwarcie na scenę dramatu i na przepływający czas”⁹.

Otwarcie na innego człowieka jest otwarciem dialogicznym. Inny jest dla mnie, a ja dla innego w odmiennym sensie niż scena. Jest obecny poprzez jakieś roszczenie, na przykład przez postawione pytanie, na które trzeba udzielić odpowiedzi. Pytanie oznacza zobowiązanie do odpowiedzi:

Pierwszą odpowiedzią na pytanie jest świadomość, że trzeba odpowiedzieć. W tym trzeba czujemy obecność innego człowieka. Inny człowiek jest obecny przy mnie poprzez to, co trzeba, abym dla niego uczynił; i ja jestem przy nim obecny poprzez to, co trzeba, aby on uczynił dla mnie. Wiąż, która między nami powstaje jest więzią zobowiązania. Zobowiązanie, to wiązanie obowiązkiem.¹⁰

To, co dzieje się między osobami, w obszarze dialogicznym, Tischner nazywa objawieniem: „rzeczy się przejawiają, tylko osoba (człowiek, Bóg) może się »objawić«. (...) »objawić« znaczy: »wyznać«, »zверить się«, »powierzyć siebie«”¹¹. Objawienie jest przeciwstawieniem separacji, czyli naturalnego stanu, w którym odnajdujemy siebie. Jak wyjaśnia Kłoczowski: „Separacja jest pewną pustynią, przepaścią pomiędzy osobami, a tym, co przełamuje zamknięcie monady i otwiera jej okna, jest właśnie objawienie jako powierzenie”¹². Objawieniem może być słowo, pytanie, dzięki któremu separacja zostanie pokonana¹³. W relacji człowiek – człowiek, inny nie jest przedmiotem aktów spostrzeżenia, lecz „jest Ty aktualnej lub możliwej rozmowy”¹⁴.

Myślenie o świecie w kategoriach sceny i nastawienie podmiotu na przedmiot to myślenie monologiczne, któremu przeciwstawione jest myślenie dialogiczne,

⁸ „(...) jest to czas, który dzieje się między nami jako uczestnikami jednego i tego samego dramatu. Czas dramatyczny wiąże mnie z tobą, a ciebie ze mną, i wiąże nas ze sceną, na której toczy się nasz dramat.” (Ibidem).

⁹ Ibidem, s. 5.

¹⁰ Ibidem, s. 13.

¹¹ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1999, s. 171.

¹² J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 132.

¹³ „Pytanie oznacza, że nie ma przymusu, jest uznanie – akceptacja – dla tej zdolności człowieka, która jest zdolnością przyjmowania pytań. Gdzie nie ma przymusu, jest wolność. Pytanie jest uznaniem wolności – wolności rozumnej (...).” (J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka...*, op.cit., s. 175).

¹⁴ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 140.

wynikające z relacji podmiotu do drugiego podmiotu¹⁵. Podobnie rzecz wygląda na gruncie literatury; osoby dramatu przedstawiane są w dialogicznej relacji do innego, a pozostawione same sobie przeżywają sytuację monologiczną, skierowaną ku sobie i swemu wewnętrznemu światu. Jednak często, mimo tego że pozostają w sytuacji „zewnętrznego dialogu”, nie nawiązują z drugim prawdziwej relacji osobowej¹⁶. Tischner pisze:

Człowiek łączy się z człowiekiem za pośrednictwem dialogu, w którym rola kluczowa przypada pytaniom i odpowiedziom. Pytam i oczekuję odpowiedzi. Słucham kierowanych do mnie pytań i daję na nie odpowiedź. Między momentem odpowiedzi a momentem pytania upływa jakaś chwila napięcia, w której konstryuuje się przeżycie szczególnego zobowiązania: świadomość, że ja – zapytany – powinienem dać drugiemu jakąś odpowiedź.¹⁷

Dialog jest możliwy dzięki spotkaniu, którego istotę stanowi właśnie drugi, *transcendens*, czyli ten, który jest poza mną, ku któremu jest skierowane moje istnienie i którego istnienia doświadczam. Tischner tak definiuje spotkanie:

Spotkanie jest wydarzeniem (...) Doświadczamy innego, spotykając go. Spotkać to coś więcej niż mieć świadomość, że inny jest obecny obok mnie lub przy mnie. Spotkanie jest wydarzeniem. Ten, kto spotyka, wykracza – transcenduje – poza siebie w podwójnym sensie tego słowa: ku temu, komu może dać świadectwo

¹⁵ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 115.

¹⁶ M. Piechota w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* wykazuje, że autorzy XIX-wiecznych słowników (na przykład Linde), wskazywali na monolog jako na opozycję dialogu. Autor opracowania opozycję tę ilustruje przykładem z komedii Aleksandra Fredry *Świeczka zgasta*: „Na wynurzenia towarzysza podróży, rzucane jakby »na stronie«, Pani odpowiada: »Co mnie mogą interesować smutne wypadki pańskiego życia!«, na co Pan: »Ja też nie opowiadam pani, ja mówię do siebie – monolog. Nie ma tragedii bez monologu, zacząwszy od sławnego monologu Hamleta: Być albo nie być... « (...)»”. (Zob. M. Piechota, *Monolog*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 574). Przykład z Fredry dobrze koresponduje również ze znaczeniem dialogu w filozofii dramatu. Sytuacja dialogiczna nie jest tylko „zewnętrznym” dialogiem, lecz wejściem z drugim w relację. Jest wydarzeniem duchowym. Samo mówienie w obecności drugiego nie oznacza dialogu. Z kolei H.U. von Balthasar o dialogu pisze w ten sposób: „Nie ma dramatu bez dialogu; to właśnie w budowie i ostrości dialogów najmocniej ukazuje się siła dramaturga. Ale nie objaśniają one wydarzeń; nie każdy węzeł dramatyczny rozplącze się w argumentie i kontrargumentie, rozmówcom może objawić się coś wyższego, co ich przerasta, czy będą tego świadomi, czy nie”. (H.U. von Balthasar, *Teodramatyka*, tom I, *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005, s. 33).

¹⁷ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 140.

(w stronę innego), i ku Temu, przed kim może złożyć świadectwo. Dlatego należy powiedzieć: spotkać to do-świadczać Transcendencji.¹⁸

Jednak nie każde spotkanie jest spotkaniem dialogicznym, w którym dajemy świadectwo i wykraczamy poza siebie, by być dla innych. Prawdziwe spotkanie ma miejsce wtedy, gdy mimo widoku otaczających nas ludzi nie dostrzegamy ich zewnętrzności, nie słyszymy, nie dotykamy, lecz gdy stajemy wobec nich, otwieramy się na dialog, jesteśmy uczestnikami ich dramatu¹⁹. Bycie wobec kogoś jest roszczeniem, które zobowiązuje, tak jak postawione pytanie zobowiązuje do odpowiedzi.

W dramatach Słowackiego, będących przedmiotem analizy, większość „spotkań” jest jedynie pozorem, koniecznością, a ich celem nie jest złożenie świadectwa wobec innego, lecz rozeznanie, w jaki sposób go uprzedmiotowić, jak stanąć przed nim, by nie odpowiadać, wreszcie, by móc go sobie podporządkować, ustanawiając środkiem do zdobycia celu.

Stefan Treugutt pisze o Rizziu i pozostałych postaciach *Marii Stuart*: „I on, i wszystkie figury przedstawione przez Słowackiego to (...) ludzie definiujący się przede wszystkim jako istoty w określonej sytuacji”²⁰. Tę sytuację konstytuuje jednakże brak dialogicznego otwarcia zwłaszcza na tych, którzy zagrażają pozycji bohaterów, ich godności, wolności. Możliwość prawdziwego, pełnego, dialogicznego spotkania jest w *Marii Stuart*, *Balladynie*, *Beatryks Cenci* właściwie zanegowana poprzez wprowadzenie bardzo silnych osobowości, władczych i dumnych charakterów, które uważają, że scena należy do nich, a inni są tylko przeszkodą w całkowitym jej opanowaniu. Problem spotkania stanowi sedno dramatów, a niemożność obcowania z innym prowadzi do zachwiania wszelkich relacji międzyosobowych. To z kolei sprowadza do świata przedstawionego zło, stopniowo wkraczające w dramat; człowiek staje się pokusą, którą można łatwo zaspokoić usuwając ze sceny uprzedmiotowionych wrogów. Bohaterowie dramatów doznają zła, jednak nie zła wynikającego z relacji do sceny, ale z relacji do drugiego jako podmiotu. W konsekwencji przekreślona zostaje możliwość prawdziwego spotkania, którego celem byłoby obcowanie z innym, a nie jego zniszczenie.

¹⁸ Ibidem, s. 19.

¹⁹ Zob. ibidem, s. 7.

²⁰ S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958, s. 216.

Tischner pisze, że podstawowym aktem poddania jest akt uprzedmiotowienia – człowiek realizuje go, by móc stworzyć przestrzeń jemu służącą. „Człowiek doświadcza sceny, uprzedmiotowiając ją, zamieniając ją na przestrzeń wypełnioną »przedmiotami«, z których następnie zestawia rozmaite całości, jakie mu służą.”²¹ Uprzedmiotowienia dokonują ludzie, kiedy stają wobec siebie jako wrogowie, zamykając się, stając się „monadami bez okien”²², by nie słyszeć pytającego, by nie odpowiadać, a tym samym nie mieć uczestnictwa w jego dramacie. Udzielanie odpowiedzi to potwierdzanie czyjejs obecności, to wybór dobra lub zła.

Scena, na której poruszają się bohaterowie, nie jest wyłącznie dla nich, muszą w swej wędrówce uwzględniać innych i być świadomi ich obecności. Zdaniem Tischnera człowiek jest bliższy niż scena, „jest obecny, zanim jeszcze pojawi się na scenie jako ten, kogo spotykam. Jest obecny jako ukryta siła, która domaga się wspólnej płaszczyzny, drogi, miejsca.”²³ Siła innego, jego ekspansywność prowadzi niejednokrotnie do walki. Gdy ktoś komuś zaczyna zagrażać i wykracza poza obszar dialogicznego spotkania, próbując zawładnąć drugim, scena staje się terenem niebezpiecznym, wrogim.

Walka prowadzona przez bohaterów na scenie dramatu jest walką o przetrwanie, o to, by inny nie mógł nią zawładnąć, uprzedmiotować i usunąć lub „przestawić” i uragać czy znieważać. Nie ma tu miejsca na dramatyczne wybory między równorzędnymi racjami, jest tylko wybór między dobrem a złem, między spotkaniem z człowiekiem a ucieczką od niego i zerwaniem więzi dialogicznej. Jednak dobro i zło w horyzoncie agatologicznym²⁴, w którym inny się objawia, nie

²¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 6-7. „Jesteśmy na świecie jak na scenie. Nasz stosunek do sceny może się zmieniać i może być różny w zależności od rodzaju przedmiotów wypełniających scenę. Ale to, co zasadnicze nie ulega zmianie. Czym jest to, co zasadnicze? Jest to otwarta możliwość uprzedmiotowienia. Uprzedmiotowieniu może ulec, część po części, cały świat. Należy dobrze rozumieć znaczenie tego pojęcia. Mówiąc, że jakaś rzecz ulega „uprzedmiotowieniu”, nie twierdzimy, że uzyskała coś, czego przedtem nie miała. Twierdzimy raczej, że odsłoniła to, co od samego początku było jej podstawą. Wszelka rzecz, aby mogła być rzeczą dla świadomości, musi wprawdzie być jej (dla niej) przedmiotem. Sens przedmiotowy jest jednak – według logiki wyznaczonej przez jego znaczenie – przeciwieństwem sensu podmiotowego. Oznacza to, że stosunek człowieka jako istoty dramatycznej do sceny jest wyznaczony przez zasadę przeciwieństwa. Scena jest tym, co w jakimś punkcie jest przeciwne człowiekowi. Właśnie dlatego człowiek musi ją sobie oswajać. Człowiek – istota dramatyczna – „oswaja” sobie scenę, wychodząc od przeciwieństwa, które wyraża opozycję podmiot – przedmiot.” (Ibidem, s. 9-10).

²² Por. ibidem, s. 67.

²³ Ibidem, s. 11.

²⁴ „Spotykając drugiego (innego), spotykam go w horyzoncie, który w ogóle umożliwia spotkanie i zarazem jest jego dziełem. Spotkany inny i ja wraz z nim znajdujemy się w przestrzeni, w której coś jest lepsze, a coś gorsze, dobre lub złe. (...) Horyzont agatologiczny to taki horyzont, w którym wszystkimi przejawami innego i moimi włada swoisty logos – logos dobra i zła, tego, co lepsze i co

są daleko od siebie, ale „splatają się we wspólnym czasie, we wspólnej przestrzeni, w jednym i tym samym człowieku”²⁵. Dlatego możliwość spotkania jest możliwością zaistnienia potencjalnego dobra lub urzeczywistnienia zła zjawiającego się jako pokusa. Pokusą zaś może być inny – przeszkoda warta usunięcia, by zdobyć lepszą pozycję.

Wydarzenie spotkania zarówno w dramacie literackim, jak i w dramacie, w którym każdy człowiek uczestniczy, otwiera możliwość tragedii, zguby lub ocalenia, zaistnienia dobra lub zła, wyzwolenia bądź zamknięcia. Istnienie wobec kogoś zobowiązuje, narzuca pewne zachowania, nakazuje i zakazuje, ale także daje możliwość przekreślenia wszelkich imperatywów moralnych. Z reguły zaburzenie relacji dialogicznych wynika z jakiegoś pęknięcia, z poczucia żalu, zawiści, niedowartościowania, zachwianego poczucia własnej tożsamości. W *Marii Stuart* odbiorca zastaje już pewną sytuację, będącą efektem wcześniejszych zdarzeń, które miały miejsce poza sceną dramatu. Maria, Henryk, Duglas, Botwel nie potrafią wyjść poza siebie, zwrócić się ku innym, stanąć wobec nich, ponieważ nie dopuszczają możliwości pełnego spotkania. Nie chodzi tu o spotkanie w sensie fizycznym, lecz o spotkanie z twarzą innego, uczestnictwo w jego dramacie i o dialog, który zobowiązuje do wzajemnego otwarcia.

Maria Stuart to drugi, obok *Mindowego*, dramat historyczny Słowackiego. Wyrosły z ducha szekspiryzmu utwór o szkockiej królowej porusza kwestie władzy, zdrady, zemsty, a także ludzkich zachowań w sytuacjach przełomowych. Jednak nie jest to tylko dramat, w którym naszkicowane zostały portrety psychologiczne poszczególnych bohaterów i w którym mają miejsce dwa krwawe przewroty na dworze – zabicie Rizzia i Darnleja²⁶ – spowodowane chęcią władzy, awansu; przede wszystkim jest to dramat człowieka, który, w świetle filozofii dramatu, nie potrafi nawiązać dialogu, stanąć wobec innych i być uczestnikiem ich dramatu.

Początkowa scena utworu to rozmowa trójki bohaterów: Marii, Rizzia i Pazia. Słowa Pazia znamionują zaistniałą tragedię – zdradę ludu wobec królowej. Wypowiedź ta wskazuje na pierwszą niemożność spotkania – spotkania Marii i poddanych. Lud i królowa ustawiają się naprzeciw siebie jako wrogowie. Na bunt Maria odpowiada zdziwieniem, niedowierzaniem, wreszcie gniewem, zamykając

gorsze, wznoszenia i upadku, zwycięstwa i przegranej, zbawienia i potępienia.” (Ibidem, s. 46). Szerzej na temat agatologii zob: ibidem, s. 46-52.

²⁵ Ibidem, s. 64.

²⁶ Zob. E. Csátó, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960, s. 48.

ostatecznie drogę do wzajemnego porozumienia. Konsekwencją tego zamknięcia będzie brak relacji dialogicznej między zwolennikami Marii a jej oponentami. Definitywnie więc w scenie otwierającej dramat zostaje przekreślona możliwość zaistnienia dobra, torując tym samym drogę zła, które wraz z myślą o zdradzie pojawiło się między wrogimi podmiotami. Dobro bowiem warunkuje jedynie relacja wzajemności, a „brak wzajemności (...) dopełnia się w perspektywie zła”²⁷. Dlatego kolejne „spotkania” na scenie dramatu będą tylko pozorem, „pseudo-dialogiem”, walką o godną pozycję, o zachowanie twarzy. W zaistniałej sytuacji do potencjalnego prawdziwego spotkania może dojść tylko pomiędzy Marią, Rizziem i Paziem (wykluczając Botwela) oraz Henrykiem i jego zaufanymi. Jednak następujące wydarzenia wyraźnie wskazują, że intencją „spotykających się”, nawet zaufanych ludzi, nie jest uczestnictwo w dramacie innego, lecz zdobycie strategicznie korzystnej pozycji wobec zjawiającego się zła.

Maria wobec zła płynącego od strony zbuntowanego ludu ucieka w zemstę, zbrodnię. Henryk, czując, że jego pozycja jest zagrożona, planuje zabójstwo Rizzia, a sprzyja temu, znieważony przez tego ostatniego, Douglas. Ten z kolei chce usunąć Rizzia ze sceny nie w geście obrony honoru Darnleja, lecz swego własnego. Rizzio za zło uważa rozstanie z królową, która zapewniała mu dostatek i darzyła uczuciem – ich ostatnie spotkanie to, wykraczając poza Tischnerowskie określenia, „dialog nieobecności”. Oboje myślą nie o sobie nawzajem tylko o własnym dramacie rozstania. Maria wie, czy raczej przeczuwa, że śmierć Rizzia jest nieunikniona, a jego wyjazd ma być dla niego ratunkiem, ale nie ratunkiem dla samej Marii. Bez niego pozostanie sama, nie będzie już miała wyboru, zło ostatecznie wkroczy między nią a Henryka, podsycane dodatkowo przez Botwela. Jedynym sprzymierzeńcem pozostanie wierny Paż, który, podobnie jak błazen Nick, będzie świadkiem finalnego tryumfu zła w postaci zbrodni. Tak więc i Rizzio, i królowa w rozłace widzą swoją osobistą zgubę.

Wspólna płaszczyzna spotkania rodzi się wtedy, gdy dostrzega się twarz innego. Nie chodzi tu jednak o wzrokowe postrzeganie, ale o „ujawnienie czegoś, co wykracza poza sferę zmysłowości”²⁸. Dialog rozpoczyna się od objawienia twarzy²⁹.

²⁷ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 83.

²⁸ Zob. ibidem, s. 23.

²⁹ Zob. ibidem, s. 63.

Słowem kluczowym – jak zauważa Tischner – opisującym spotkanie jest twarz. Rzeczy mają wyglądy, ludzie mają twarze. Rzeczy zjawiają się poprzez wyglądy, twarze objawiają się. Twarze są śladami Transcendencji.³⁰

Twarz daje wyraz temu, co dzieje się z człowiekiem. W spotkaniu twarz pozwala na wejrzenie w głąb ludzkiego istnienia. W niej widoczne są ból i cierpienie, piękno, wspaniałość i wzniosłość człowieka, ale także jego kruchość, krzywdy i zagubienie³¹. Można ją łatwo zniszczyć, znieważyć, można twarzą wzgardzić. W *Marii Stuart* niejednokrotnie twarz daje świadectwo uczuciom i myślom zakorzenionym głęboko w podświadomości. Bohaterowie dramatu właśnie w twarzy upatrują prawdy. Nader często w rozmowach bohaterów pojawia się opis czyjejś twarzy, jednak opis nie wyglądu, lecz głęboko skrytych zamysłów i emocji wykraczających poza postrzeganie zmysłowe (Paż mówi o twarzy³², Maria mówi o twarzy³³, Henryk nie chce zabijać Rizzia w niedogodnym miejscu, bo boi się, że lud będzie urągał jego twarzy, a jeśli twarz poblednie, to nie będzie w stanie zatuszować zbrodni³⁴. Botwel z kolei mówi o „układaniu twarzy”³⁵; Paż opisuje myśl Botwela ukrytą w twarzy³⁶; Rizzio chce odczytać z oblicza Marii wszystkie jej uczucia³⁷). Kowalczykowa zwraca uwagę na to zagadnienie przy okazji problemu sceniczności romantycznego dramatu:

Zadaniem zagadkowym i fascynującym dla aktora jest na przykład ukazanie na scenie teatru zmian kolorów twarzy. W *Dziadach* Konrad „zbladnął, znów się czerwieni” (sc. I, w. 444), trudniej jeszcze sprostać powtarzającemu się w dramatach Słowackiego zadaniu „zielenienia” twarzy: „ten człowiek na twarzy zielony/ wszedł cicho” (*Beatryks Cenci*, DW IX, s. 207), „Kto zgasił lampę? Zieloność twojej twarzy jest mi lampą” (*Balladyna*, DW IV, s. 259) i w wizji Prometeusza, widzianego jakby w greckim teatrze: „Twarz jego zielona widziała przy blasku krwawych pochodni” (*Z dialogu o Prometeuszach*, DW XIV, s. 452). Poprzez „moralne” zielenienie twarzy (ale i fizyczne jeśli staje się lampą?) uzewnętrznia się u Słowackiego

³⁰ Ibidem, s. 20.

³¹ Zob. ibidem, s. 64.

³² Zob. J. Słowacki, *Maria Stuart*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I, Wrocław 1952, a. III, sc. V, w. 128.

³³ Zob. ibidem, a. IV, sc. I, w. 38-44.

³⁴ Zob. ibidem, a. III, sc. III, w. 65-67.

³⁵ Ibidem, a. III, sc. II, w. 41-50.

³⁶ Zob. ibidem, a. II, sc. VI, w. 177-187.

³⁷ Zob. ibidem, a. III, sc. VII, w. 232-238.

obrzydliwość charakteru postaci. Postulat „zzielenienia” twarzy ma charakter metaforyczny, autor nie mógł przecież przeoczyć, że zadanie jest niewykonalne.³⁸

Ten wielokrotnie powracający motyw ewokuje głębsze filozoficzne znaczenie relacji zachodzących między podmiotami dramatu.

Filozofia twarzy, którą wykorzystuje Tischner, ma swoje korzenie w myśli Emmanuela Lévinasa. Zdaniem tego ostatniego twarz nie poddaje się opisowi fenomenologicznemu. Według niego „to, co jest w sposób specyficzny twarzą nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana”³⁹. W wywiadzie przeprowadzonym przez Philippa Nemo Lévinas mówi:

Sądzę raczej, że dostęp do twarzy jest od razu etyczny. Gdy widzi pan nos, oczy czoło, brodę drugiego i gdy potrafi je pan opisać, oznacza to, że zwracamy się do niego jako do przedmiotu. Najlepszy sposób poznania drugiego to taki, w którym nie zauważymy nawet koloru jego oczu!⁴⁰

Czyniąc myśl Lévinasa motywem przewodnim swych rozważań⁴¹, Tischner pisze, że twarz nie jest faktycznie zjawiskiem w klasycznym sensie tego słowa, nie jest fenomenem, poza którym ukrywa się rzecz sama w sobie, ale jednak jest ona w jakimś sensie dana, „jako dar, jako obecność, jako przytomność ku mnie lub na mnie skierowana”⁴².

Twarz jest nam dana. Można wskazać na moment czasowy, w którym dopełnia się epifania twarzy. Twarz bowiem jest nam dana właśnie w epifanii – objawieniu czy

³⁸ A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 204.

³⁹ E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 49.

⁴⁰ Ibidem, s. 49.

⁴¹ „Filozofia twarzy rozwijana przez Tischnera, mimo że wydaje się być nawiązaniem do Lévinasa odbiega w zasadniczych punktach od koncepcji francuskiego filozofa. W tischnerowskiej interpretacji twarzy można zauważyć wyraźny wpływ husserlowskiej fenomenologii. Twarz jest »zjawianiem się« prawdy o człowieku, »zewnętrznym widokiem prawdy człowieka«. Twarz można określić u Tischnera jako rzetelny przejaw, ponieważ możliwe są jeszcze inne »przejawy« jak: maska i zasłona, które mają wyrzucić w nas wrażenie autentyczności. Twarzy trzeba zatem szukać, ponieważ często ukrywa się ona za maską.” (D. Piórkowski SJ, *Wzajemność w filozofii dramatu Józefa Tischnera*, <http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=1256>, z dnia 18.02.2009).

⁴² J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 21.

ujawnieniu. W epifanii inny ukazuje swą prawdę. Staje przed nami jako taki, obnażony i ziszczony, nakazujący i zobowiązujący.⁴³

Epifania twarzy oznacza „stosunek różny od relacji charakteryzujących każde doświadczenie zmysłowe”⁴⁴. Jak zauważa Tischner, słowo *visage* pochodzące z języka francuskiego może sugerować postrzeganie wzrokowe, jednak według niego twarz daje się bardziej słyszeć niż widzieć, a ściślej jeszcze nie chodzi ani o jedno, ani o drugie, twarz ujawnia coś, co wykracza poza sferę zmysłowości⁴⁵. Lévinas opisuje to w ten sposób:

Twarz jest obecna nie będąc żadną treściową zawartością. W tym sensie nie można jej pojąć, to znaczy ująć jej jako całości. Nie można jej też zobaczyć ani dotknąć – bo we wrażeniu wzrokowym lub dotykowym tożsamość Ja ogarnia inność przedmiotu, który staje się właśnie zawartością wrażenia.⁴⁶

Ten, kto posiada twarz jest i n n y – pisze Tischner⁴⁷. Człowiek wykracza poza siebie ku innemu. To, co Inne uobecnia się w twarzy, „wzywa człowieka ku czemuś, co jest poza bytem i niebytem”⁴⁸. Twarz wzywa do zaniechania zła, przekracza tym samym sferę ontologii, a wkracza na teren aksjologii, ponieważ zaniechanie jest skutkiem wyboru⁴⁹. Tischner jednak pisze o jeszcze innym, prócz aksjologicznego, horyzoncie, w którym twarz się objawia – to wspomniany już wyżej horyzont agatologiczny⁵⁰. „Ów horyzont – wyjaśnia Kłoczowski – jest miejscem zmagania się ze sobą Dobra i Zła. Innymi słowy mówić o człowieku w perspektywie agatologicznej to mówić o tym, że prawdziwe życie jest nieobecne, że człowiek zarówno w samotności, ale też i z drugim doświadcza jakiejś ciemności czy zagrożenia, sytuacji, w której dobro może zostać zniszczone”⁵¹.

W *Marii Stuart* poza zewnętrznym opisem twarzy daje się dostrzec jakiś inny niż zmysłowy ślad drugiego. Królowa, zanim przyczyni się do zabójstwa męża, staje

⁴³ Zob. ibidem, s. 22.

⁴⁴ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 2002, s. 218.

⁴⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 23.

⁴⁶ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op.cit., s. 227.

⁴⁷ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 25.

⁴⁸ Ibidem, s. 20.

⁴⁹ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 115.

⁵⁰ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 46- 52.

⁵¹ J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 115.

przed jego portretem, ale nie może znieść widoku twarzy, która na nią spogląda, ponieważ wie, że stanie się odpowiedzialna za jej zniszczenie. Zdaniem Lévinasa, twarz, która się objawia, mówi: „nie zabijaj”⁵². Wolno przypuszczać, że dlatego Maria nie może na nią spoglądać i dlatego tak nieswojo czuje się w obecności Henryka tuż przed jego śmiercią. Boi się jego twarzy, jego obecności, ponieważ z tej obecności, a także z chęci wykluczenia męża, narodziło się zło. Maria nie chce już dłużej zaznawać obecności Darnleja, woli, żeby nie istniał, żeby nie było go na scenie, ponieważ ogranicza ją, zobowiązuje, jest dla niej przeszkodą. Chęć zerwania relacji dialogicznej wiąże się z pragnieniem usunięcia jakichś przeszkód, które z kolei łączą się z obecnością drugiego.

MARIA

(...)

Patrz, Botwelu! ten obraz wiszący na ścianie,
Jak w nim dobrze trafiona błada twarz Henryka,
Ściga za mną oczyma... Nie zniosę tej twarzy!
Patrz! za mną się obraca, wzrokiem mię przenika.
O! ten wzrok! nie jest dziełem ludzi i malarzy,
Na obraz szatan przeniósł myśl moją, sumnienie,
I serce moje dręczy boleścią okrutną.⁵³

Maria dostrzega twarz Henryka nawet wtedy, gdy fizycznie nie ma go przy niej. Silna więź, która zapewne ich kiedyś łączyła, i która w pewien sposób nadal istnieje, nie pozwala Marii na całkowite odrzucenie męża. Chce uciec od jego widoku, ale Darnlej nieustannie do niej powraca. Być może w tej twarzy Maria dostrzega piękno przeszłego wspólnego życia, jest pod jej urokiem, widzi na niej swój ślad; przecież niegdyś razem, wzajemnie byli uczestnikami wspólnego dramatu. Botwel o wiele łatwiej odwraca się od twarzy, potrafi ją uprzedmiotowić, ponieważ nigdy jej nie dostrzegał. Henryk nie jest i nigdy nie był dla niego kimś bliskim, znaczącym. Może na tym polega nikczemna natura Botwela – na niedostrzeganiu twarzy innego. Wątpliwe jest przecież to, że dostrzega Marię i staje się uczestnikiem jej dramatu. Ona sama mówi o nim, że go nie zna⁵⁴. Zresztą motywacja postępowania Botwela

⁵² Por. E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony...*, op.cit., s. 51.

⁵³ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. I, w. 38-44.

⁵⁴ Zob. ibidem, a. II, sc. VI, w. 167.

jest bardzo wyraźnie określona – gwiazdy przepowiedziały, że będzie królem, więc on usilnie dąży, żeby przepowiednię wypełnić. Miłość do Marii, o której dowiadujemy się pośrednio i której dowodów właściwie w utworze nie da się odnaleźć, nie wydaje się być przekonującym motywem zbrodni. Dlaczego jednak sam nie potrafi zabić Darnleja, tylko popycha do czynu królową? Miłość nakazywałaby raczej coś zupełnie przeciwnego – wzięcie na siebie winy i poniesienie kary za uczynione zło. Botwel jednak pragnie, by królowa, podobnie jak on, stała się uczestnikiem zła, by stali się bliscy w zbrodni.

Zabójca Henryka zdaje sobie sprawę ze swej podłej natury, wie, że jego twarz zdradza jakieś wydarzenia przeszłe (w tekście nie ma szerszych informacji na ten temat), które wywarły na nim negatywne piętno, spowodowały pustkę. Gdy odwiedza Astrologa, mówi:

(...)

Widzisz mnie, astrologu, na wybladłej twarzy

Gorzki uśmiech i wzgarda – nie patrz, co jest we mnie,

Któż się we wnętrzu grobu zaglądać odważy?

Nie zniszczyły mię zbrodnie, jest to sytość życia;

Gorące serce wrzało we mnie od powicia,

Teraz jestem znużony – zimny – umrzeć muszę.⁵⁵

Najwyraźniej Botwel, będąc, jak myśli, już u kresu swego życia, nie widzi sensu podejmowania próby otwarcia się na innego. Jego twarz jest wybladła, zasłania ją gorzki uśmiech i wzgarda, by nikt nie mógł dostrzec tego, co naprawdę objawia – śmierć, nicość. Gdy nieoczekiwanie spada nań wieść o tym, że ma zostać królem (choć wcześniej śnił o koronie), odrzuca samobójcze myśli i postanawia działać. Z jego twarzy jednak nie znika zasłona zgorzknienia i tajemniczego smutku, o czym w następnej scenie mówi Paż:

(...)

Tajemniczy miał smutek wryty na czole.

Potém, gdy cały orszak siadł na strojne łodzie,

Botwel stanął przy stérze, twarz jego pobladła,

⁵⁵ Ibidem, a. II, sc. V, w. 132-137.

Patrzył w głębinie wody, jak gdyby w téj wodzie,
Widział jakie straszliwe dręczące widziadła;
I coraz się nachylał – drzałem – nigdy w świecie,
Takićj myśli w człowieka nie widziałem twarzy;
I pojąć jęj nie mogę – dotąd mi się marzy,
Jak sen jaki okropny.⁵⁶

Przerażenie Pazia jest uzasadnione, boi się twarzy Botwela, która objawia straszliwe emocje skrywane za zasłoną. Paź dostrzega w Botwelu jakieś znamiona zła, „wyczytuje z twarzy” coś niepokojącego. Oprawca nie jest jeszcze dla niego złem ucieleśnionym, bo nie doświadczył z jego strony niczego negatywnego. Dopiero, kiedy „sen okropny” stanie się rzeczywistością i Paź zginie z ręki zabójcy Henryka, zło na trwałe stanie pomiędzy nimi.

Zatem Botwel, zasłaniając swą twarz a zarazem nie dostrzegając twarzy innego, nie dopuszcza istnienia wspólnej płaszczyzny dramatu. Pełne dialogiczne spotkanie oraz ostateczne spełnienie dobra możliwe jest tylko między Paziem i Marią oraz między Nickiem i Henrykiem, ponieważ w całym dramacie tylko ci wierni słudzy są gotowi oddać życie za swych zwierzchników, wziąć ich w obronę i spełnić najwyższe dobro. O poświęceniu własnego życia w obronie innego pisze Tischner we wstępie do książki Lévinasa *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*:

Kto umiera za drugiego, ten ztraca w drugim swą „tożsamość”. Staje się jego substytutem, zastępcą, wręcz zakładnikiem. Relacja ta nie jest jednak odwracalna: to ja mam umrzeć za niego, nie on za mnie. Na tym poziomie nie ma mowy o wzajemności, o sprawiedliwości. Dobro jest ponad sprawiedliwością. Ono nie oczekuje zapłaty, nie czeka na podziękę. (...) Ostatecznym spełnieniem dobra jest ofiara za życie bliźniego.⁵⁷

Ofiarę z własnego życia składa Nick, wypijając z własnej woli truciznę przeznaczoną dla Henryka. Gest sługi wydaje się bardzo porywczy, bezsensowny a ponad wszystko niesprawiedliwy. Nick od początku zna zamiary królowej, obserwuje ją, gdy przychodzi do Henryka i łudzi swoją dobrocią. Błazen jednak ma osobisty

⁵⁶ Ibidem, a. II, sc. VI, w. 179-187. „Marzenie” nie jest tu, jak w codziennym rozumieniu, pragnieniem, lecz przywidzeniem, omamem, koszmarem sennym.

⁵⁷ J. Tischner, *Spotkanie z myślą Lévinasa*, [w:] E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony...*, op.cit., s.11-12.

powód, by pozbawić się życia. Cały czas czuł się poniżany, pogardzany⁵⁸, niedoceniany przez króla, a jedynym jego pragnieniem było widzieć radość na twarzy swego pana. Nawet jego ostatnie słowa są żartem z własnego pogrzebu – mają rozbawić Henryka w tak dramatycznej chwili. Darniej docenia śmiertelny gest sługi, mówi do Nicka:

Umiérasz za mnie, wierny, wzgardą nagrodzony.⁵⁹

Błazen oddaje życie za króla – gdyby nie wypił śmiertelnego „lekarstwa na sen”, niewątpliwie wypiłby go Darniej – tylko w tym sensie można mówić tu o poświęceniu, bo mimo tej ofiary król straci życie, ginąc w wybuchu spowodowanym przez Botwela. W tej relacji nie ma wzajemności; Henryk nie postąpiłby w ten sposób, by uratować swego sługę – miałby zbyt wiele do stracenia, ale też nic by w ten sposób nie zyskał. Nick spełnia ten czyn bezinteresownie, niczego nie oczekując, nigdy zresztą niczego nie dostawał. Jediną nagrodą otrzymywaną w ciągu całego życia była pogarda. To chyba najsmutniejszy błazen w twórczości Słowackiego⁶⁰. Twarz Henryka była zawsze dla niego znacząca, „wpatrywał się” w nią, był jej wierny choć niejednokrotnie rozgoryczony tym, co mu objawiała. Jej doświadczanie byłoby niemożliwe, gdyby nie relacja wierności i poddania, której nie naruszył nawet brak poszanowania ze strony zwierchnika.

Paź, podobnie jak Nick, jest do końca lojalny i wierny. Wprawdzie dosłownie nie oddaje swego życia za królową, jednak ginie przez uczestnictwo w jej sprawie. Kocha Marię, jest szczęśliwy, że może jej służyć:

Kocham ją jako matkę, siostrę, jak anioła.
Taki jestem szczęśliwy! Dzień cały od rana
Przepędzam przy jej stopach (...)
(...)
Nieraz jej twarz ochładzam złocistym wachlarzem,
Twarz spłonioną jasnými rumieńca szkarłat;

⁵⁸ Zob. J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. IV, w. 280-290.

⁵⁹ Ibidem, a. IV, sc. IV, w. 307.

⁶⁰ J. Kleiner nazywa Nicka „mądrym błaznem” i zwraca uwagę, że była to postać, którą lubił V. Hugo. Badacz wykazuje, jakoby Nick miał jakieś pokrewieństwo z błaznami przedstawianymi w utworach tego właśnie poety. (Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I, Kraków 1999, s. 108). Postać błazna w dramacie romantycznym szeroko opisuje i omawia O. Płaszczewska w książce *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002.

Nieraz, schylonęj kornie przed boskim ołtarzem,
Trzymam książkę modlitwy lub niosę kraj szaty.
Szczęśliwy jestem!⁶¹

Twarz Marii jest mu bardzo dobrze znana, stanowi sens jego życia. Radością jest obcowanie z nią i poświęcanie się dla niej. Gdy u Astrologa Paż niefortunnie wyjawia tajemnicę królowej, rozpaczliwie usiłuje ratować sytuację, woła:

Nie wierz mi! ona tego sobie nie wyznała
I mnie się nie zwierzyła, z rumieńca odgadłem...⁶²

To bardzo znacząca wypowiedź, która wskazuje na rzeczywiste uczestnictwo Pazia w dramacie Marii, na wspólną płaszczyznę spotkania, możliwą dzięki dostrzeganiu tego, co objawia twarz. Królowa sama przed sobą jeszcze nie przyznała się do uczucia, jakim darzy Botwela, a jednak zasłona twarzy⁶³ – rumieniec – zdradziła jej skryte emocje.

Paż i Nick to właściwie jedyne pozytywne postacie dramatu. Ich postępowanie jest świadectwem wierności wobec innego. Nie do końca można powiedzieć tak o postawie Rizzia. Pozornie w jego zachowaniu nie ma niczego, co zdradzałoby lekceważenie lub niechęć wobec innych. Zastanawiająca natomiast jest jego rola u boku królowej – rzekomo jest jej kochankiem, chociaż wypowiedzi Marii wobec niego zupełnie o tym nie świadczą. Na pewno jest jej towarzyszem, kimś bliskim, ale być może również kimś, dla kogo przebywanie w otoczeniu władcy daje stabilizację i poczucie wyższości. Treugutt pisze, że Nick nienawidził Rizzia⁶⁴, bo obaj startowali z podobnej pozycji, a jednak to Rizzio żyje w dostatku i poważaniu królowej. Rozgoryczenie Nicka jest zawarte w jego błazeńskiej wypowiedzi w piątej scenie pierwszego aktu, którą Treugutt opisuje jako ironiczną analogię między pozycją ubogiego Rizzia-przybysza a urzędem Nicka⁶⁵.

NICK
(...)

⁶¹ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. II, sc. III, w. 51-59.

⁶² Ibidem, a. II, sc. III, w. 66-67.

⁶³ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, s. 53.

⁶⁴ Zob. S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego...*, op.cit., s. 215-216.

⁶⁵ Zob. Ibidem, s. 216.

Ja służę Henrykowi – Rizzio Marii służy,
 I któż z nas lepiej wyszedł?... Gdym przybył do dworu
 Z zamkniętą torbą śmiechu, nie wsławiony niczém,
 Zaraz mi dano szatę różnego koloru,
 I kij, na którym głowa z podwójnym obliczem,
 I czapeczkę z dzwonkami – i pas – a przy pasie
 Były dwa worki próżne, i dziś jeszcze próżne,
 I dziś ta sama szata. W jednym ze mną czasie
 Przybył Włoch – wiatrem szyte miał sakwy podróżne,
 Opatrzony podwójną twarzą – i okryty
 Łataną szatą – w workach żadnego cekina;
 Dziś patrz! Włoch już drogiemi błyszczy aksamity,
 Pióra nosi na głowie, ostrogi przypina,
 Z pełnych worków twarz Marii wygląda przyjazna,
 Ona go swoim płaszczem królewskim otula (...).⁶⁶

Ze zdaniem Treugutta o nienawiści Nicka do Rizzia można polemizować. Słowa błazna wskazują raczej na poczucie żalu, niespełnienia, co najwyżej zazdrości lub niechęci do poddanego królowej. Istotniejszą kwestią jest tu „kalambur *podwójnej twarzy* Rizzia i *podwójnego oblicza* na lasce błazeńskiej”⁶⁷, wprowadzony dla gry wieloznacznością. W tym krótkim fragmencie słowo „twarz” powtarza się kilka razy – Nick dostał łaskę błazeńską z podwójnym obliczem, natomiast Rizzio przybył już „opatrzone podwójną twarzą” i mało tego, zyskał jeszcze twarz królowej, czyli pieniądze z jej wizerunkiem. Podwójność twarzy Rizzia może oznaczać jego dwa różne wizerunki – jeden z nich to przybrana rola błazna na dworze królowej, drugi to postać człowieka, który obdarzony specjalnymi względami Marii, uważany jest za jej kochanka i następcę Henryka. W potocznym rozumieniu człowiek o podwójnej twarzy to ktoś podstępny, kto ma nieczyste zamiary – zatem i Rizzio mógł przybyć na dwór w celu zbliżenia się do królowej, by ostatecznie zdobyć koronę dla siebie. Zdaniem Tischnera, ludzie – chcąc ukryć twarz – przybierają zasłonę lub maskę⁶⁸.

Ułomność międzyludzkich relacji i swego rodzaju egzystencja **obok** człowieka a nie **wobec** drugiego ujawnia się wyraźnie także w późniejszym dramacie

⁶⁶ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. I, sc. V, w. 218-232.

⁶⁷ Por. S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego...*, op.cit., s. 216.

⁶⁸ Piszę o tym szerzej w IV rozdziale pracy.

Słowackiego, w *Balladynie*. Fantastyczna oprawa dzieła obnaża tym głębiej brak wzajemności i dialogu pomiędzy bohaterami, którzy istniejąc dla siebie próbują nie oswoić, lecz podporządkować sobie scenę. Forma utworu, bazująca na dziejach bajecznych Polski oraz wykorzystująca elementy cudowności i baśniowości, pozwala na jasne rozgraniczenie czynów nagannych etycznie i pozytywnych działań, które zmierzają do zwycięstwa nad brakiem moralnego ładu. Genologiczna bliskość tego utworu do baśniowego ujmowania świata, jako wyraźnie zaznaczającej się dwudzielnej przestrzeni dobra i zła, kieruje uwagę odbiorcy na najbardziej reprezentatywne, wyraziste cechy postaci i jednoznaczną ocenę ich postępowania.

Ludzki podmiot – Ja, niezdolny do przyjęcia objawienia twarzy, zaburza relacje międzyosobowe, powoduje, że scena zaczyna być czymś bliższym, istotniejszym niż inny. Zawładnięcie sceną ma być drogą do podporządkowania sobie człowieka. Taką drogę obiera Balladyna, która już przed dokonaniem pierwszego, nieuświadomionego do końca kroku w stronę zbrodni i podporządkowania sobie innego, ponosi klęskę. Podobnie jak w *Marii Stuart* i w tym dramacie można zaobserwować bohaterów, którzy istnieją „dla siebie”, zamknięci na innego. *Balladyna* to dramat pozorów, w którym bohaterowie przybierają maski skrywające niespełnione zamiary i stłumione aspiracje⁶⁹. Z tego grona trzeba jednak wykluczyć definitywnie Wdowę i Alinę, pozostawiając gdzieś na pograniczu Kirkora i Pustelnika, którzy bardzo często postrzegani są jako bohaterowie pozytywni, budzą jednak spore wątpliwości uważnego obserwatora zdarzeń. Często bowiem uwidacznia się w ich postępowaniu egotyzm; Pustelnik myśli o własnej przeszłości, nawet wtedy gdy inni przychodzą do niego prosić o pomoc – jego rady nie są serdeczne, lecz podszyte goryczą własnych przeżyć. Kirkor natomiast to naiwny błędny rycerz, który wierzy w ideały sprawiedliwości i prawdy, ale jednocześnie szuka miejsca dla siebie, potwierdzenia własnej szlachetności i dobroduszości. Realizacja własnych potrzeb bez relacji z drugim człowiekiem prowadzi do zamknięcia się. Nie jest to jednak naznaczone fałszem, lecz od początku da się zauważyć u tych postaci raczej nakierowanie na siebie niż w stronę innego. Kleiner

⁶⁹ M. Masłowski uważa, że u Słowackiego, w okresie kalderonowskim, wizja świata jest wyznaczona przez etykę roli, czyli dobre lub złe odegranie swojej roli w świecie. (Zob. M. Masłowski, *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001, s. 28). Odnosząc się do *Balladyny*, badacz pisze: „Tragedią Balladyny jest fałszywa koncepcja roli: dąży ona do rozszerzenia ról, ich ekstensji, zamiast do rozwoju duchowego wewnątrz – w roli”. (Ibidem, s. 154). Odnosi się to chyba nie tylko do Balladyny, lecz także do innych bohaterów dramatu, którzy nie do końca właściwie odgrywają powierzone im role – stąd, być może, właśnie jest to dramat pozorów?

pisze o prawdzie wewnętrznej Kirkora i Pustelnika w opozycji do „poetycznego fałszu Filona” przyjmującego pozę sentymentalisty⁷⁰.

Według badacza, zbrodnia wpisuje się w baśniowo-ludowe, fantastyczne tło utworu: „(...) Bo i zbrodnia zyskuje tu podkład tajemniczy: w romantyzmie cudowność zewnętrzna często idzie w parze z cudownością psychologiczną – z anormalnymi, podświadomymi stanami psychicznymi. W podświadomych też tajniach duszy rodzi się z koniecznością fatalistyczną zbrodnia Balladyny; ona jest pod władzą zbrodni, nim sobie uświadomiła postanowienie”⁷¹. Od początku nieżyczliwy stosunek Balladyny do innych jest sygnałem zapowiadającym późniejsze działania zmierzające do uprzedmiotowienia twarzy. Pierwsze wypowiedzi Balladyny, Wdowy i Aliny w scenie trzeciej pierwszego aktu pozwalają się zorientować w stosunkach panujących między trzema bohaterkami. Wyraźnie faworyzowana przez Wdowę Balladyna z wyczuwalnym lekceważeniem odnosi się do siostry i matki, nieznacznie nad nimi dominując. Gdy pojawia się możliwość wyjścia za mąż za Kirkora i zmiany pozycji społecznej, Balladyna zaczyna powoli zrywać więź, która łączy ją z najbliższymi, by ostatecznie zatracić się w działaniu przeciw innym. Ułatwia jej to maska kłamstwa, która pozwala na podwójne życie⁷², ale jednocześnie izoluje ją od innych. W konsekwencji separacja bohaterki za sprawą maski staje się pułapką samotności.

Samotność będąca rodzajem izolacji, przebywaniem w kryjówce, powoduje, że człowiek panicznie boi się wyjścia na zewnątrz, odsłonięcia twarzy. Przywdziewa jakąś zasłonę lub zakrywa twarz maską, wie bowiem, że odsłonięcie czyni go bezbronny. Nie ma nadziei, że odsłoniwszy się, napotka również autentyczną twarz innego, a nie drugą maskę.⁷³

Odmowa nawiązania dialogicznej więzi może wypływać z „nadmiaru bólu zadanego przez innych, nieumiejętności radzenia sobie z problemami napotykanymi w życiu”⁷⁴. Samotność Balladyny nie wynika jednak z bólu zadanego przez innych, ale z bólu zadanego innym. To samotność, maska, wybrana z konieczności, ale świadomie. Izolacja za pomocą maski ma na celu separację, zamknięcie. Odsłonięcie

⁷⁰ Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, op.cit., t. II, s. 12.

⁷¹ Ibidem, s. 14.

⁷² Podejmuję ten temat w IV rozdziale pracy.

⁷³ J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 137.

⁷⁴ Zob. ibidem.

twarży byłoby przyznaniem się do winy, wzięciem na siebie odpowiedzialności za innych, za ich śmierć, za popełnione zło. Balladyna, od momentu gdy pojawia się na scenie, nosi maskę, jednak o ile na początku odsłonięcie twarzy było możliwe, tak po dokonaniu pierwszej zbrodni maska staje się nieodzowna. Izolacja Balladyny jest samotnością złą, nie boi się, że nie spotka autentycznej twarzy innego, ale że inny zobaczy jej autentyczną twarz. Bohaterka unika jakiegokolwiek obcowania z drugim, jest podejrzliwa i lękliwa⁷⁵. Wzajemność jest niemożliwa. Tischner zaznacza:

Poznanie drugiego i poznanie siebie są bardzo mocno ze sobą związane. Prawdopodobnie dużo więcej mogę dowiedzieć się o sobie, patrząc twarzą w twarz drugiego człowieka, niż patrząc w lustro. W sposób może nawet dla mnie bezwiedny twarz drugiego, reakcja na mnie, otrzymana odpowiedź, niesie światło poznania tego, kim jestem ja sam.⁷⁶

Dlatego Balladyna nie chce obcować z drugim. Próba odsłonięcia twarzy, czy raczej chęć zatarcia śladu zbrodni na czole (tego maska skryć nie zdołała), a może nawet próba przybrania „lepszego” maski kończy się jeszcze większą izolacją bohaterki. Pustelnik mimo maski widzi dokonane zło, ponieważ Balladynę zdradziły jej słowa, gesty, zachowanie. Taka konfrontacja poprzez rozmowę z drugim odsłania jej prawdziwy obraz siebie. Boi się własnej twarzy, swoich czynów, nie chce ich „widzieć” w znaczeniu poznania swej natury.

Przybycie Kirkora do chaty Wdowy jest zdarzeniem, które niewątpliwie przyczynia się do zerwania więzi dialogicznej łączącej Balladynę z rodziną. Sytuację podsyca dodatkowo Alina, przekomarzając się z siostrą i czyniąc jej dokuczliwe uwagi o schadzkach z Grabcem.

ALINA

(...)

A tobie jutro trzeba wziąć się ostro

Do tych malinek, bo wiesz, że ja zawsze

Uprzedzam ciebie i mam pełen dzbanek.

Nie wiem, czy na mnie jagody łaskawsze

⁷⁵ Podobnie jak chory psychicznie człowiek, Balladyna wszędzie widzi wrogów, którzy znają jej tajemnicę. Znamienne jest to, że Tischner w filozofii dramatu wielokrotnie powołuje się na badania dotyczące schizofrenii, przeprowadzane przez swego przyjaciela psychiatrę, A. Kępińskiego.

⁷⁶ J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 139.

Same się tłoczą... czy tam... twój kochanek...⁷⁷

Alina wyraźnie prowokuje tutaj Balladynę, chcąc podkreślić, że zna jej tajemnicę. W ten sposób podsycia złość w Balladynie, która nie ma już ochoty na dalszą rozmowę:

BALLADYNA

Milcz!...

ALINA

Ha siostrzyczko? A ja wiem, dlaczego
Malin nie zbierasz...

BALLADYNA

Co tobie do tego?

ALINA

Nic... tylko mówię, że ja bym nie chciała
Rzucić kochanka dla rycerza,
Ani dla króla... a gdybym kochała,
Wzajem kochana, rolnika, pasterza,
To już by żaden Kirkor...

BALLADYNA

Nie chcę rady

Od głupiej siostry...⁷⁸

„Głupia siostra” mówi jednak mądre słowa, ale nie podobają się one Balladynie, ponieważ mogą świadczyć o tym, że bohaterka chciałaby wyjść za Kirkora nie z miłości, lecz dla jakiegoś interesu. Alina nie może pojąć, że można wyrzec się prawdziwej miłości (choćby to miała być miłość do prostego człowieka), by poślubić tylko bogactwo i pozycję. Celem Balladyny stanie się więc już teraz tylko pokonanie „głupiej siostry”, która niespodziewanie ujawniła prawdę wyzierającą spod maski przyszłej Grabini.

⁷⁷ J. Słowacki, *Balladyna* [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953, a. I, sc. III, w. 792-796.

⁷⁸ Ibidem, w. 797-804.

Zamiar zdobycia męża-Kirkora stopniowo odsuwa Balladynę od Wdowy i Aliny. Myśli bohaterki pogrążają ją w osobnym świecie; słowo, będące pierwotnie oknem monady⁷⁹, staje się narzędziem ułatwiającym ukrycie prawdy i realizację zamiaru. Alina nie jest już partnerką dialogu, lecz częścią sceny, od której nie wystarczy uciec, ale którą należy usunąć.

Ostatecznie więc Balladyna, podobnie jak Maria, Duglas i Henryk zrywa dialog. Przeszkodą dla niej jest Alina, która swoją obecnością zagraża przyszłemu szczęściu. Najłatwiej więc usunąć tę przeszkodę, by już nigdy nie wracać do obcowania z nią. Świat nie stanowi tu zagrożenia, lecz człowiek. Drugi jest przyczyną tego, co może się zdarzyć.

Inaczej zupełnie myśli i postępuje Alina. Ona, balansując na granicy naiwnego naigrywania się i rzeczywistej rywalizacji, ostatecznie pragnie dialogu z siostrą, a widząc, że Balladyna zmierza do niezrozumiałego dla niej celu, mówi:

(...) Usiądźmy tu obie,
I mówmy z sobą otwarcie, roztropnie,
Jak dwie siostrzyczki.⁸⁰

Otwarcie się Aliny na dialog, nawet w obliczu zagrożenia, świadczy o chęci „bycia wobec”, zrozumienia, obcowania twarzą w twarz. Jest to moment, w którym Alina postrzega nieszczęście Balladyny, pojmując je jednak na swój sposób – jako nieszczęście płynące ze sceny, a nie z ich wzajemnych relacji. Wypowiedź Aliny drażni siostrę. Balladyna zamyka się na dialog, nie chce żadnego porozumienia, nie chce pytań i odpowiedzi, jakkolwiek kontakt przestaje być możliwy.

O ile pierwsza zbrodnia stale istnieje w świadomości Balladyny, objawia się jako zło przeszłe, jest koszmarem, od którego nie może się uwolnić, tak pozostałe nie stanowią już problemu etycznego. Być może dlatego, że twarz Aliny była Balladynie aż nazbyt dobrze znana, twarz, która miała wymiar etyczny, mówiła „nie zabijaj”, czyli nie czyn tego, co możesz zrobić z każdym innym bytem⁸¹. Pozostałe osoby Balladyna potraktowała już nie jako podmioty, partnerów dialogu, ale jak przedmioty posiadające jedynie wyglądy, ale nie twarz. Przedmioty, które można

⁷⁹ Termin zaczerpnięty z filozofii Leibniza. Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka...* op. cit., s. 221-235; idem, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 77.

⁸⁰ J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. II, sc. I, w. 194-196.

⁸¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 35.

łatwo zniszczyć, usunąć, gdy zawadzają i nie pozwalają iść dalej. Postanowienie bohaterki, po pierwszym zabójstwie, że będzie żyć, jakby nie było Boga, zamyka ją na Nieskończoność, Transcendencję, tym samym pozbawia możliwości obcowania z twarzą. „Ten tylko może stanąć wobec epifanii twarzy, kto sam otwiera się na Nieskończoność”⁸² – pisze Tischner. Odcięcie się Balladyny od wymiaru absolutnego, boskiego tworzy więc iluzję istnienia samej dla siebie, jako jedyne podmiotu pozostającego w relacji do innych nie w sensie etycznym, dialogicznym, lecz w relacji intencjonalnej, przedmiotowej. Balladyna dąży tym samym do zawładnięcia drugim człowiekiem, kieruje swe istnienie wyłącznie ku sobie, wykluczając możliwość dialogicznego porozumienia. Staje się egzystencją obok innych, a nie dla innych.

Osoba w dramacie może urzeczywistnić się lub nie poprzez dwie kategorie: kategorię separacji, która jest sobością, zamkniętą w sobie, ukrytą oraz jej przeciwieństwo, czyli kategorię otwartą „dla innych”⁸³. Dla kategorii zamkniętej Tischner używa terminu monada. Jak wyjaśnia Kłoczowski: „Jest to substancja człowiecza albo człowiek zamknięty w sobie, nienawiązujący żadnego kontaktu z otoczeniem, zwłaszcza z drugim człowiekiem. Jeżeli rozpatrujemy człowieka w kategorii separacji, mówimy o monadzie »bez okien«, która nie otwiera się nigdy na innego”⁸⁴. Szczegółowo tę separację tłumaczy Tischner w *Sporze o istnienie człowieka*, przywołując między innymi przykład Hioba, który stał się monadą, ponieważ inni nie potrafili zrozumieć jego cierpienia, wejść na jego poziom egzystencji. Hiob przez swoje doświadczenie i cierpienie jest inny, a inność ta jest dla drugiego niepojęta i niedostępna, wpływa bowiem z przekonania, że Hiob popełnił jakieś zło, za które został ukarany. Tischner wyjaśnia, jak doszło do tego zamknięcia:

Drogą było postępujące przeżycie inności siebie wśród innych. Hiob ma świadomość, że stał się inny. Przede wszystkim stał się inny dla ludzi, szczególnie dla dawnych przyjaciół. W pewnym sensie stał się również inny dla Boga. Ale być innym dla ludzi i dla Boga znaczy, że także ludzie i Bóg stali się inni dla Hioba.⁸⁵

⁸² Ibidem, s. 40.

⁸³ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 116.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka...*, op.cit., s. 222.

Balladyna dla swego otoczenia także stała się inna. Ludzie zaczęli ją postrzegać inaczej niż dotychczas, tłumacząc to na swój sposób, nie docierając jednak do prawdziwej przyczyny izolacji. Sama izolacja zaś bardzo odpowiada głównej bohaterce, ponieważ uniemożliwia jej spotkanie z innym, które mogłoby stać się jej szybką demaskacją i śmiercią. W spotkaniu z innym zawarta jest bowiem prawda o sobie, a doświadczanie prawdy ma miejsce jedynie w spotkaniu.

Spotkanie jest źródłem doświadczenia prawdy w bardziej podstawowym wymiarze niż wymiar stosunku człowieka do rzeczy. Stosunek do rzeczy jest zapośredniczony przez dialog z drugim człowiekiem. Źródłowych doświadczeń prawdy należy więc szukać w spotkaniu z drugim, a nie w zetknięciu się z rzeczą.⁸⁶

Żeby poznać prawdę, trzeba wejść z innym w dialog, otworzyć się na jego pytania, udzielać odpowiedzi. Jeśli ktoś na początku zniszczy innego, urzeczowi, nie poświęci się dla niego, ten nigdy go nie zrozumie⁸⁷, nie zrozumie także siebie.

Balladyna, reifikując innego, zabezpieczyła się niejako przed doświadczeniem prawdy o sobie. Zabijając siostrę, odcięła sobie drogę do innego. Jawnym znakiem zamknięcia jest postanowienie życia w taki sposób, jakby nie istniał Bóg. To ostateczny gest w stronę separacji wobec Transcendencji i wobec innego, ale zarazem także definitywne odcięcie się od samoświadomości.

Zabicie Aliny początkuje nowy porządek relacji z tymi, z którymi kiedyś możliwa była płaszczyzna dialogicznego porozumienia; przede wszystkim z matką. W dramacie zastajemy już nadszarpniętą relację między matką i córką, nie świadczy ona jednak jeszcze o całkowitym zerwaniu dialogu. Relacja między nimi nie jest symetryczna. Wdowa bezsprzecznie kocha swą córkę i jest gotowa poświęcić dla niej bardzo wiele, jak się później okaże także i życie. Ale za to więź Balladyny z matką jest raczej powierzchowna, ponieważ bardzo łatwo córka jej się wyrzeka, wstydząc się swego chłopskiego pochodzenia. Bohaterka nie posuwa się jednak w tym przypadku do zabójstwa. Nie ma raczej okazji, ale chyba też i specjalnego powodu, by matkę usunąć ze sceny. Wdowa zagraża Balladynie o tyle, że jest śladem niewygodnej przeszłości. W kontekście filozofii dramatu można mówić tutaj o ucieczce od widoku i o ucieczce jako o zerwaniu więzów dialogu. Filozof twierdzi,

⁸⁶ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 489-490.

⁸⁷ Zob. ibidem, s. 489.

że ucieczka od widoku daje się wyrazić słowami: „Nie chcę cię znać, nie chcę o tobie słyszeć, nie chcę cię widzieć”⁸⁸. Ucieczka ta świadczy o istnieniu relacji przedmiotowej między podmiotami, jakiegoś dystansu, który nie wyklucza jednak naoczności, wciąż człowiek jest w zasięgu skierowanych przedmiotowo aktów świadomości⁸⁹. Tischner stwierdza: „Ucieczka od widoku zaczyna się od jakiegoś precz: precz z oczu, z pamięci, z wyobraźni. Uciec znaczy tu: oddalić się lub oddalić drugiego poza granice doświadczenia intencjonalnego, wyrzucić poza horyzont świata otaczającego”⁹⁰. Natomiast ucieczka jako zerwanie więzów dialogu jest bardziej radykalna, ponieważ zakłada, że człowiek nie chce mieć z drugim nic wspólnego, nie chce wchodzić z nim w dialog, nie chce słyszeć pytań i udzielać odpowiedzi. Ten sposób ucieczki zakłada istnienie relacji dialogicznej, która powoli zostaje zrywana, a zerwanie więzów dialogu prowadzi do radykalnego zamknięcia na innego⁹¹.

Tischner pisze, że obie formy ucieczek łączą się ze sobą: „Nie można uciec, nie zrywając więzów dialogu, i nie można zerwać więzów dialogu, nie oddalając od siebie obrazu poza granice widzialności”⁹². Tak dzieje się w przypadku *Balladyny* i *Wdowy*. Grabini najpierw stopniowo osłabia swój kontakt z matką poprzez niechętną rozmowę i zdawkowe odpowiedzi, spowodowane nie tyle wiejskimi zwyczajami *Wdowy*, co słabszą już relacją złą córki z matką po kłamstwie o odejściu *Aliny*. Dialog w zamku toczony przez te dwie bohaterki jest świadectwem co najmniej niechętnego stosunku córki do matki:

WDOWA

Córko droga!

Co się stało, królewic odjechał?

BALLADYNA

Cóż stąd?...

WDOWA

Nazajutrz po ślubie żoneczki zaniechał

⁸⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 137.

⁸⁹ Zob. ibidem, s. 137-138.

⁹⁰ Ibidem, s. 138.

⁹¹ Zob. ibidem.

⁹² Ibidem.

Żoneczki młodej... czyś go zagniewała?
To by źle było! Jakże ty dziś spała,
Gołąbko moja? Wszak mówią, że trzeba
Pamiętać zawsze sen na nowém łożu.
Otóż ja śniłam, że do mnie aż z nieba
Przyszła Alina, ot tak niby w morzu
Płynąc w obłoczkach... i rzekła...

BALLADYNA

Różaniec

Mów lepiej, matko.

WDOWA

Czy ty chcesz kaganiec

Włożyć na usta matce?

BALLADYNA

Matko stara,

Zamek nie chata, tu zatrudnień chmara,

Tu nie snów słuchać...⁹³

Odpowiedź Balladyny na słowa matki jest sposobem na zakończenie niewygodnej rozmowy. Wszak w chacie chyba jest więcej pracy niż w zamku, przeciwnie do słów bohaterki, więc to tylko wymówka, a gadanie matki o snach przypomina Balladynie o ludowych wierzeniach i niewłaściwym pochodzeniu. Wdowa trafnie mówi o kagańcu, który córka chce jej nałożyć. Słowo wypowiedane przez innego jest pomostem, który pomaga w nawiązaniu dialogu. Twarz innego objawia się właśnie raczej jako słowo niż obraz, to słowo jest źródłem poznania. Odmawianie różańca uniemożliwia rozmowę. Balladyna w ten sposób chce się odciąć od matki, uciec od niej, zrywając więzy dialogu. Podświadomie zapewne robi to przede wszystkim ze względu na to, że Wdowa przywołała Alinę, a to przypomina Grabini o jej zbrodniczym czynie, który postanowiła bezwzględnie ukryć.

Kolejnym posunięciem złej córki jest ucieczka od widoku, integralnie związana z ucieczką jako zerwaniem więzów dialogu. Balladyna odsyła matkę do

⁹³ J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. III, sc. II, w. 180-193.

oddalonej komnaty, ponieważ jej obecność jest przypomnieniem zbrodni, która w każdej chwili może się wydać⁹⁴.

WDOWA

(...)

Moja córuniu! Każ ty przecie sprawić

Sukienkę matce (...)

BALLADYNA

To jutro matko, przypomnij. – A tobie,

Starłej kobiécie, lépiej nie wychodzić

Z ciepłej komnaty...

WDOWA

Ach nudno jak w grobie

Tak samėj siedziéć... Czy ty chcesz zagrozić

Zamek matuli?...⁹⁵

Inny-matka staje się dla bohaterki zagrożeniem. Gdy Wdowa zaczyna wspominać o plamie na czole Balladyny, ta chce się matki jak najszybciej pozbyć:

(...)

Matko, idź teraz do siebie na wieżę.

(...)

Idź, matko!⁹⁶

Bohaterka właściwie nie ma wyboru. Ucieczka od matki i zerwanie więzi dialogicznej jest koniecznością⁹⁷, tak jak koniecznością będą dla niej kolejne zbrodnie. Można zatem mówić o jakimś cierpieniu, które przeżywa Balladyna w

⁹⁴ Balladyna po odejściu matki mówi: (sama) „Piekło!/ Mieszam się – błędę... ja się kiedyś zdradzę/ Przed matką, mężem...” (Ibidem, a. III, sc. II, w. 242-244).

⁹⁵ Ibidem, w. 218-226.

⁹⁶ Ibidem, w. 237-240.

⁹⁷ W. Próchnicki zamknięcie się Balladyny na innych, zwłaszcza na Wdowę, opisuje w kontekście przestrzeni: „Tragedia prowadzi wreszcie do przestrzeni zamkniętej, a ściślej do zamknięcia w przestrzeni. Wdowa skarży się na córkę, która zamyka ją w komnacie na wieży jak w grobie. Zostaje uwięziona, jest bowiem niebezpieczna jako pytająca o przeszłość i niewygodna jako osoba z innej sfery”. (W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 98).

związku ze swoją niezamierzoną alienacją i bezwzględnym traktowaniem innych. Świadczą o tym pojawiające się w tekście monologi zbrodniarki:

(...) matka – ta kobieta gminna...
Trzeba ją kochać, to matka.⁹⁸

Balladyna czuje więc ciągle naturalne zobowiązanie miłości w stosunku do matki, a „zobo-wiązanie” to, jak już wyżej zostało opisane, wiązanie obowiązkiem⁹⁹. Tym obowiązkiem jest znoszenie jej obecności i miłość, która coraz ciężiej przychodzi Balladynie. W tej scenie próba ucieczki od widoku i zerwania więzi dialogu nie jest do końca udana. Niewiele jednak trzeba, by już nie zważać na wcześniejsze zobowiązania. Ostatecznie ogarnięta zbrodniczym żywiołem Balladyna wyprze się i tej miłości, i matki. Zaślepiona pokusą życia bez obciążającej ją przeszłości nie będzie już zważać na więzi, które niegdyś ją łączyły z najbliższymi. Nie tylko zerwie więc definitywnie bardzo silną relację, ale też matkę poniży, zwracając się do niej wobec wszystkich w pogardliwy sposób:

BALLADYNA

Co się babie roi?

Co to za stara kobieta?

(...)

Co to się znaczy? To jakaś szalona.

(...)

Czemu tu wpuszczona

Ta stara?...

(...)

Wziąć ją! wyprowadzić!

(...)

Piekło!

Jak tu wpuszczono tę żebraczkę wściekłą?

Powiedz, jak weszłaś do złotych pokoi?

Ja ciebie nie znam...

(...)

⁹⁸ J. Słowacki, *Balladyna*..., op. cit., a. III, sc. II, w. 252-253.

⁹⁹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*..., op.cit., s. 13.

Czy wy ją znacie, panowie? powiedźcie,
Co to za wiedźma?¹⁰⁰

Poniżenie Wdowy jest dla Balladyny w pewnym sensie wywyższeniem własnej osoby, a także podeptaniem więzi zobowiązania, która jeszcze niedawno uniemożliwiała jej radykalną ucieczkę. W odpowiedzi na te wszystkie okrutne słowa Balladyny matka również wyrzeka się córki:

WDOWA
(...)
(...) O ty jędzo!
Ach okropnico córko! to ja ciebie
Nie znam.¹⁰¹

Słowa wypowiedziane przez Wdowę nie przekreślają jednak dialogicznej więzi łączącej ją z Balladyną. Choć będzie rozpaczać i żalić się na los wygnanej i upokorzonej przez swe dziecko matki, nie przestanie trwać w więzi zobowiązania. Mimo że domagać się będzie sprawiedliwości, to nie przestanie obcować z twarzą. Jej wyznanie w czasie tortur może skazać córkę na śmierć, a tego Wdowa nie chce uczynić. Ciągłe uznaje imperatyw twarzy, która mówi „nie zabijaj”. Dlatego, choć doznała ogromnego zła, woli sama poświęcić swe życie w obronie Balladyny. Spełnia więc dobro, w którym nie ma sprawiedliwości, ponieważ „Dobro – jak pisze Tischner (i o czym wypadło już wcześniej wspomnieć) – jest ponad sprawiedliwością”¹⁰². Wdowa, podobnie jak Nick w *Marii Stuart*, umiera za swą córkę. Ta ofiara jest właśnie ostatecznym spełnieniem dobra, które stanowi zaprzeczenie zła spełnionego przez Balladynę. Wdowa staje się jej zakładnikiem, pozostaje anonimową matką, która nie chce zdradzić imienia swej córki. Umierając, zatracą więc swą tożsamość, by złożyć siebie w ofierze innemu.

Zacięte milczenie Wdowy, jej tortury i śmierć przywołują inny krwawy dramat Słowackiego. *Beatryks Cenci* stanowi także studium zbrodni, lecz nie poddaje się ona już tak jednoznacznej ocenie moralnej.

¹⁰⁰ J. Słowacki, *Balladyna*..., op.cit., a. IV, sc. I, w. 45-46, 54, 56-57, 60, 73-76, 81-82.

¹⁰¹ Ibidem, w. 84-86.

¹⁰² Zob. J. Tischner, *Spotkanie z myślą Lévinasa*..., op. cit., s. 11-12. Por. s. 33 pracy.

W dwustu początkowych wersach dramatu zamknął Słowacki tragedię rodzinną i ojcobójstwo. W skondensowanej ekspozycji zawarty został obraz relacji między ojcem a córką, mężem i żoną, matką i dziećmi. Krótki dialog rozpoczynający pierwszą scenę wskazuje na zaburzone relacje między najbliższymi:

[BEATRYKS]

Puszczaj mnie ojcie...

CENCI

Ha – kąsas mnie, wężu!

(Wchodzi MATKA CENCI.)

MATKA CENCI

Puść ją – Beatryks, odejść. – Cóż, człowieku?

CENCI

Cóż, suko?

MATKA CENCI

W porę nadeszłam.

CENCI

Za wcześnie.

(...)

MATKA CENCI

Wężu...

CENCI

Wiedźmo!

(...)

MATKA CENCI

Idź spać, jesteś pijany...

Gadając toczysz pianę z ust... idź – zaśnij...

CENCI

Ohydna strega – ona nigdy nie śpi...¹⁰³

Ta wymiana zdań, a właściwie słów, spośród których na plan pierwszy wysuwają się epitety, inwektywy, nazwy nacechowane emocjonalnie i zdecydowanie negatywnie, świadczy o jakiejś istniejącej już, zastanej sytuacji. Nie ma tu, tak jak to było w *Balladynie*, możliwości obserwowania procesu powolnego zrywania więzi i rozpadu relacji. U progu dramatu rysuje się problem intencjonalnego postrzegania drugiego człowieka, który nie jest spotykanym innym, lecz składnikiem sceny. Intencjonalne doświadczenie drugiego otwiera proces zmierzający ku zbrodni, a zbrodnia może nastąpić wtedy, gdy nie dostrzega się twarzy i płynącego z niej imperatywu: „nie zabijaj”.

O dokonanym już w pierwszej scenie procesie reifikacji drugiego można wnioskować ze słów ojca Cenci, obrazujących przedmiotowy stosunek bohatera do córki i żony. Inwektywy skierowane w stronę Matki są tego wyraźnym sygnałem. Za słowami stoją konkretne wydarzenia, rozegrane poza sceną¹⁰⁴, w przeszłości. Widoczne jest więc pewne wiązanie czasowe między podmiotami dramatu; rzutuje ono nie tyle na przedmiotowy stosunek Cenciego do innych, ale także na dwukierunkowość tej relacji. Ojciec stał się przyczyną zerwania dialogu, bowiem swym zachowaniem wzbudził pogardę i wstręt, stał się złem, od którego rodzina chce uciec, dokonując zabójstwa. To, co niegdyś zdarzyło się między ojcem, córką i matką, ma swą kontynuację jako doznawane przez rodzinę zło. Ślad przeszłości trwa, ustanawiając pewną ciągłość zdarzeń dokonujących się pomiędzy ludźmi. Bohaterowie, egzystując na scenie, są związani dramatycznym czasem płynącym między nimi jako podmiotami jednego dramatu. To wiązanie czasowe, jak twierdzi Tischner, ma jakąś przeszłość, trwa w teraźniejszości i dąży ku przyszłości:

Czas dramatyczny nie jest – ściśle biorąc – we mnie ani w tobie, lecz jest właśnie między nami. Ma on swoją – sobie tylko właściwą – logikę, która rządzi jego ciągłością i nieodwracalnością. Coś musi się najpierw stać, by coś innego mogło stać się potem. We wszystkim, co dzieje się potem, znać jakiś ślad tego, co było

¹⁰³ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Wrocław 1956, a. I, sc. I, w. 1-9. Strega – z włoskiego „czarownica”.

¹⁰⁴ Poza sceną literackiego dramatu.

przedtem. Logiki tej nie można odwrócić. Można wrócić na opuszczone miejsce, można odwołać słowo wypowiedziane nie w porę, ale nie można cofnąć czasu, który płynie między nami. Ciągłość naszego czasu jest jakby substancją dramatu.¹⁰⁵

Spotkanie otwiera horyzont, w którym istnieją pewne wartości; coś jest dobre, coś jest złe. Horyzont ten, zwany przez Tischnera agatologicznym, otwiera możliwość różnorodnych międzyludzkich doświadczeń, doświadczeń dobra lub zła¹⁰⁶. Człowiek, stając wobec innego, staje w hierarchicznym porządku wartości, ma sposobność wyboru¹⁰⁷. Sytuacja taka wiąże się z zagrożeniem Dobra, gdyż nawet w zderzeniu ze sobą dwóch równorzędnych wartości dobra możliwe jest zaistnienie tragedii. Jej istotą, według Tischnera, jest zwycięstwo zła nad dobrem, ponieważ kończy się ona zdarzeniem ukazującym zazwyczaj bezsilę dobra. Jego zdaniem, zanim dobro stanie się przeciwnikiem innego dobra, zło wkracza pomiędzy nie i staje się podstawą tragedii¹⁰⁸. Jako przykład podaje Prometeusza, ukaranego za czyn miłosierdzia oraz Edypa, który, uciekając przed przeznaczeniem, staje się jego ofiarą. Tragiczność jest więc możliwością tragedii, a dramat kryje w sobie właśnie pierwiastek tragiczności. „Ktokolwiek bierze udział – jakikolwiek – w dramacie, ten ociera się o możliwość tragedii; ma jakieś uczestnictwo w tragiczności. Dlatego perspektywa tragiczności jest nieodłącznym tłem każdego spotkania”¹⁰⁹ – pisze filozof.

Zatem spotkanie, które kiedyś mogło zaistnieć między bohaterami dramatu, stało się zaczątkiem istniejącej już sytuacji. To, co dane jest w dramacie Słowackiego pozwala sądzić, że wybór zła był po stronie ojca. Zaowocowało to obustronnym zerwaniem więzi, przekreśleniem imperatywu twarzy, w końcu zabójstwem.

Beatryks, stając wobec ojca, nie dostrzega już jego twarzy. Została ona przysłonięta jego bezdusznym zachowaniem i okrucieństwem; dostęp do niej stał się niemożliwy. Dlatego Beatryks tak łatwo przychodzi zabójstwo – nie musi zmagać się z twarzą i z tym, co ta twarz objawia. Przeciwnie Fabrycy. Nie doznał on najwyraźniej aż takiego zła ze strony ojca jak siostra, nie było ono mu dane w sposób

¹⁰⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 6.

¹⁰⁶ Zob. ibidem, s. 46.

¹⁰⁷ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu...*, op.cit., s. 13, 15.

¹⁰⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 48.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 47.

bezpośredni. Oczywiście bohater zdaje sobie sprawę z natury Cenciego i jego zachowań, lecz pozostaje nadal w jakiejś więzi z ojcem. Między nimi rozegrał się ich dramat, który nie przekreślił najwyraźniej możliwości spotkania. Fabrycy wie, że usunięcie ojca ze sceny jest jedynym wyjściem, by wyzwolić się spod zła, nie chce jednak tego uczynić. Od początku trawi go dziwny lęk i świadomość naganności tego czynu:

Tam w korytarzu, matko, te trzy mary
Stoją i w rękach mają krwawe chusty.
Ja tam nie pójde – nie, to rzecz piekielna!¹¹⁰

Z relacji Matki wiadomo, że Fabrycy stchórzył w ostatniej chwili, trzymając już w ręce sztylet¹¹¹. Zapewne nie mógł dokonać czynu, ponieważ w zetknięciu z Cencim zbyt wyraźnie objawiło się to, co „mówi” twarz: „nie zabijaj”. Beatryks zaś będąc w relacji już nie osobowej, lecz przedmiotowej, nie dostrzegła epifanii twarzy. Potraktowała ojca jak przedmiot, który należy ze sceny usunąć, gdyż wyrządza zbyt wiele złego, przeszkadza w normalnym życiu.

Relacją między Cencim a Beatryks rządzi nienawiść, pogarda, dlatego nie może dojść do spotkania, w którym możliwe byłoby dialogiczne obcowanie z drugim, bycie wobec. Ustawiając tych bohaterów w porządku przestrzennym, jako porządku współlistnienia bytów, należałoby umieścić ich obok siebie. Bowiem Tischner w swych rozważaniach pisze o funkcji różnorodnych słówek-spójników, służących do opisu podstawowych odniesień człowieka do człowieka¹¹². Są to zazwyczaj różnego typu okoliczniki wskazujące na wielorakie sposoby „przylegania” miejsca do miejsca¹¹³. Filozof eliminuje jednak te słowa, które dotyczą przestrzennego umiejscowienia rzeczy. Słowami odnoszącymi się do ludzi są: „wobec kogoś”, „z kimś – bez kogoś”, „za kimś – przeciw komuś”, „za kogoś – dla kogoś”¹¹⁴. Podstawowym w tej kategorii wskaźnikiem jest słowo *wobec*, ponieważ jest ono otwarciem horyzontu imiennego i odpowiedzią na imię:

¹¹⁰ J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, op.cit., a. I, sc. III, w. 164-166.

¹¹¹ Zob. ibidem, w. 192-193.

¹¹² Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 229.

¹¹³ Zob. ibidem.

¹¹⁴ Zob. ibidem, s. 230.

Słowo „wobec” jest podstawowym określeniem stosunku człowieka do człowieka, a szerzej rzecz ujmując, stosunku bytów świadomych do siebie nawzajem. „Być wobec” to nie znaczy „być obok” ani „być w pobliżu”. Drzewo rośnie obok, ale nie jest wobec drzewa. Znaczenie słowa „wobec” domaga się wzajemności: patrzę i jestem widziany, troszczę się i jestem przedmiotem troski, myślę o kimś i ktoś o mnie myśli. Nie muszą to być akty widzenia, zatroskania i myślenia *pleno sensu*. Aby być wobec, wystarczy jakaś forma przytomności. Jestem „przytomny” temu, że drugi jest, chociaż aktualnie zajmuję się czymś innym. Słowo „wobec” wskazuje zarazem na jakąś przestrzeń: być wobec, znaczy być dostatecznie blisko, by nie zgubić drugiego z pola widzenia, ale zarazem być na tyle daleko, by go nie zatracić w bezpośrednim używaniu (...).¹¹⁵

Niemożliwe jest więc istnienie Beatryks wobec ojca i ojca wobec Beatryks, tak jak niemożliwe jest istnienie przedmiotu wobec przedmiotu. Wiąże się to zasadniczo z zamknięciem horyzontu imiennego¹¹⁶. Przedmioty i zwierzęta nie mają imion, a człowiek identyfikuje się właśnie poprzez swoje imię, którego istotą jest intencjonalny wskaźnik kierunkowy imienia. Wskazuje on na konkretnego człowieka, umożliwia jego identyfikację, ale nie tylko, ponieważ w odróżnieniu od nazw jednostkowych przedmiotów wydobywa na jaw szczególny moment aksjologiczny, określający egzystencję ludzką¹¹⁷. Tę egzystencję nazywa Tischner „Ja aksjologicznym”: „Ja aksjologiczne nie posiada żadnej treści ogólnej, lecz posiada swą godność, jest wartością. Imię, które wydobywa na jaw obecność w człowieku Ja aksjologicznego, także nabywa dzięki tej funkcji jakiejś wartości”¹¹⁸. Imię wskazuje właśnie na tę wartość, którą człowiek skrywa w sobie jako pewnego rodzaju tajemnicę. Obcowanie z drugim poprzez jego imię pozwala wkroczyć w świat ludzkich wartości, otwiera horyzont poznawczych możliwości, dalszego sensu obcowania z innym. Zdaniem Tischnera obcowanie poza horyzontem imiennym jest możliwe, ale nie są to „obcowania ludzkie”¹¹⁹.

Dialog otwierający *Beatryks Cenci* obnaża brak obcowania w imiennym horyzoncie. Cenci nie zwraca się do żony i córki po imieniu, lecz używa pod ich adresem obelżywych słów: wężu, suko, wiedźmo, strego. Matka Cenci, zanim

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Por. ibidem.

¹¹⁷ Ibidem, s. 223.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem, s. 224.

zacznie podobnie zwracać się do męża, najpierw nazywa go człowiekiem. Odmawia mu imienia, ale nie odmawia człowieczeństwa. Pokazuje tym samym, że jest w stanie podtrzymać więź niegdyś ich łączącą, ale już niepełną, bo pozbawioną znaczącej treści – horyzontu, w którym poznanie innego staje się celem obcowania z nim. Beatryks z kolei, mimo bezpośrednio doznawanego zła ze strony ojca, pozostaje wierna pierwotnemu związkowi, towarzyszącemu córce i ojcu. Nazywa Cenciego ojcem, być może licząc, że płaszczyzna porozumienia jest jeszcze możliwa. Jednak słowa Cenciego powodują radykalny odwrót matki i córki.

Ojciec nie zwraca się do Beatryks po imieniu, ale robi to Giani. Między nim a bohaterką zawiązuje się relacja miłosna, równoważąca relację nienawiści między córką i ojcem. Giani jest pod urokiem, najpierw głowy, którą pokazały mu furie, potem rozpoznanej w tłumie Beatryks. Mówi do swego przyjaciela Cesario:

(...) Na Boga, oczy me znalazły
Cel zapatrzenia się na całą wieczność
I już z uczuciem zaczęły rozmowę
O niezliczonych wdziękach tej dziewicy...
Odtąd... to będzie moim zatrudnieniem...
Jak się nazywa – o! nie mów nazwiska!
Już ją nazwałem sam takim nazwiskiem,
Jakiego nie ma świat. – Ach! Bowiem ona
Nie może tu być przez ludzi nazwana,
Tylko westchnie[nie]m...¹²⁰

Chęć poznania przez Gianiego „nazwiska” Beatryks jest śladem zawiązanej już osobowej relacji. Ich znajomość początkuje zachwyt nad pięknem drugiego, oczarowanie. Tischner w *Filozofii dramatu* podejmuje próbę uchwycenia związków zachodzących między doświadczeniem piękna drugiego człowieka (oczarowaniem) a spotkaniem z nim w żywiole dobra, czyli – jak pisze – egzystencjalnym przeżyciem jego twarzy¹²¹. Napotykać na piękno innego, mamy świadomość, że jest to piękno ludzkie, że to właśnie człowiek, a nie przedmiot jawi się w swym pięknie¹²². Od samego początku piękno odsłania duszę człowieka, umożliwia poznanie jakiejś

¹²⁰ J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, op.cit., a. II, sc. II, w. 57-66.

¹²¹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 85.

¹²² Zob. ibidem, s. 88.

tajemnicy, jak pisze Tischner, jest łaską¹²³. Filozof porównuje oczarowanie pięknem drugiego do światła, które jest nieuchwytnie, ale stale obecne. Nie może być jednak światłem świecącym dla nikogo, nie jest pięknem dla siebie, lecz dla kogoś, dla jego zachwycenia. Oczarowany nie może się od piękna uwolnić, chce być coraz bliżej, posiadać je. W ten sposób staje się jego niewolnikiem.

Oczarowanie jest najpierw „cichym trwaniem” przy pięknie. Piękno nie dopuszcza do słowa. Słowa okazują się zbyt ubogie. Piękno należy czcić milczeniem. Piękno także obiecuje, i tym sposobem nie daje odejść od siebie. Powstaje paradoks, bo piękno nie pozwala również na zbliżenie, jest zbyt wielkie, zbyt nieosiągalne, zbyt płomienne. Piękno domaga się ofiar. Pierwszą ofiarą składaną pięknu jest ofiara ze swobody przemieszczania się. Trzeba wciąż trwać w pobliżu. Tak więc piękno bierze coraz bardziej w posiadanie swojego odkrywcę.¹²⁴

Giani oczarowany Beatryks chce być w jej pobliżu, szuka jej piękna w słowie, w obrazie, potem stara się do niej zbliżyć, w końcu bez reszty się poświęca, by zatrzymać ją przy sobie. Jest przerażony myślą o jej śmierci, ponieważ uniemożliwiłoby to całkowite zbliżenie się i posiadanie piękna:

GIANI

(...)

Ja na kolanach proszę, abyś żyła,

Abyś mi dała życie z twojej ręki,

Abyś mi dała oczu twoich niebo,

A jednym słowem twojem nieśmiertelność...¹²⁵

Ich spotkanie jest naznaczone cierpieniem. Dla Gianiego cierpienie to niemożność całkowitego posiadania, życia z Beatryks. Dla niej zaś cierpieniem jest jej przeszłość. Jednak według Gianiego piękno i dobro Beatryks nie ulega jakimkolwiek zaprzeczeniu. Choć czyn bohaterki jest obiektywnie zły, mężczyzna zdaje się go zupełnie nie dostrzegać. W obliczu szczęścia, które może zrodzić się z bliskiej obecności bohaterki, przeszłość nie ma żadnego znaczenia.

¹²³ Zob. ibidem, s. 89.

¹²⁴ Ibidem, s. 94.

¹²⁵ J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, op.cit., a. II, sc. VI, w. 451-454.

Spotkanie kochanków nabiera sensu tragicznego, ponieważ, według Tischnera, posiadanie niespełnione i niemożliwe do spełnienia, ciąży ku tragedii. A posiadanie w tym przypadku jest niemożliwe; przeszkadza w tym to, czego Giani nie widzi oślepiiony pięknem jak światłem – nie widzi czynu Beatryks, który, w swych konsekwencjach, oddziela ich od siebie. Tischner pisze, że piękno jest zarazem szczęściem i nieszczęściem oczarowanego, „oczarowani są uszczęśliwieni, ale źle uszczęśliwieni”¹²⁶. Tęskniąc, poddają się iluzji posiadania:

Ból iluzji posiadania, obecny przede wszystkim w tęsknocie, jest rdzeniem samowiedzy tego, kogo piękno oczarowało. Cały oczarowany staje się jednym bolesnym westchnieniem, próbowaniem ogarnięcia czegoś nieogarnionego, schwywania w dłoń światła. Boleść samowiedzy nie pozwala widzieć prawdy o drugim. Kim jest ten drugi? Dla porażonej szaleństwem samowiedzy jest tylko pięknem, niczym innym i niczym więcej.¹²⁷

Piękno, zdaniem Tischnera, coś obiecuje, ale jest to obietnica niejednoznaczna. Pierwszą możliwością realizacji tej obietnicy jest skierowanie ku dobru, czyli przejście z poziomu estetyki na poziom etyki – oczarowanie ma być pierwszym krokiem przed spotkaniem, czyli otwarciem horyzontu dobra i zła. Druga możliwość to utożsamienie piękna z dobrem. Piękno staje się tym samym co dobro i podporządkowuje sobie również prawdę¹²⁸. Tischner uściśla: „Dobro byłoby dobrem jedynie o tyle, o ile byłoby piękne. Również prawda byłaby prawdą o tyle, o ile byłaby piękna”¹²⁹. Zatem w tym rozumieniu zło stwarzane przez piękno nie jest złem, jest usprawiedliwione, dlatego że służy pięknu. „Piękni, służąc pięknu podniesionemu do godności absolutu, są wolni od win.”¹³⁰

Te dwie drogi realizacji obietnicy piękna są rozdrożem, które dla oczarowanego staje się dylematem. Giani, stając wobec piękna Beatryks, zdaje się robić krok ku spotkaniu. Piękno, utożsamiane przez niego najpierw z dobrem, jest równocześnie otwarciem horyzontu, w którym splata się dobro i zło. Giani składa ofiarę ze swego życia dla Beatryks, ale równocześnie popełnia zło, którym skazuje ją

¹²⁶ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 96.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Zob. ibidem, s. 97.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem, s. 98.

na śmierć. Spotykając, otwiera horyzont możliwości, od początku noszący znamiona tragizmu.

Bohaterowie Słowackiego na scenie dramatu stają wobec siebie, obok siebie, czy nawet ustawiają się przeciw sobie, w zależności od relacji, jaka między nimi zachodzi. Zwrócenie często ku własnym oczekiwaniom i wewnętrznemu światu, stają się monadami, zamkniętymi na innego; nie słyszą pytań, nie chcą odpowiadać, nie chcą z drugim obcować. Twarz staje się dla nich wielokrotnie przeszkodą w dążeniu do celu, w ukrywaniu prawdy. Stając naprzeciw siebie, otwierają możliwość spotkania i obcowania z innym w pełnej dialogicznej relacji, lub też otwierają drogę złu, które wkracza między nich, by kusić lepszym życiem bez przeszkód, bez tych, którzy zagrażają, poniżają. Często ludzie sobie bliscy ustawiają się naprzeciw siebie jako wrogowie – wówczas realizują zło, które pojawia się pomiędzy dwoma podmiotami, by dopełnić się w realizacji konkretnych czynów, na przykład w postaci zabójstwa. To **pomiędzy** jest miejscem realizacji dobra lub zła.

III. Zło międzyosobowe

Problem zła, jego pochodzenia, sposobów przejawiania był często obecny w utworach romantyków. W *Obronie Balladyny* Maria Janion pisze:

Dla każdego romantyka – i wcale nie jest to tylko dziedzictwo po Szekspirze – do prawdziwie „królewskich problemów” należał problem zła, kulminującego oczywiście w zbrodni. Czy zło przychodzi z zewnątrz, napada jak złoczyńca na człowieka i potem odchodzi w tę tajemnicę, z której przybyło? Czy też zło jest wewnątrz człowieka, tkwi w samym środku ludzkiego serca, razem z dobrem dzieli mieszkanie, nigdy nie opuszcza człowieczego swego domu? Czy zatem jest transcendentne czy immanentne? Czy demony zła, które człowiekiem władają są „obce” czy też „swoje”? I gdzie przebiega granica między „dobrem” a „złem”, wówczas zwłaszcza, gdy runęły wszystkie systemy wartości? ¹

Pytania romantyków, zawarte w wypowiedzi Janion, wciąż pozostają otwarte, a odpowiedzi na nie poszukuje się w rozmaitych koncepcjach filozoficznych, chociażby św. Augustyna, św. Tomasza czy bardziej współcześnie Nietzschego, Ricoeura i Baudrillarda². Kwestię zła, tak bliską romantikom, podejmuje również Tischner³, który, koncentrując się na tajemnicy spotkania, stawia pytanie o rolę zła

¹ M. Janion, *Obrona Balladyny*, [w:] eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 132-133.

² B. Skarga pisze, że nawet wielcy myśliciele podejmujący temat zła ponieśli porażkę w poszukiwaniu odpowiedzi na najbardziej nurtujące pytania dotyczące jego istoty. W swoim *Kwintecie metafizycznym* jeden z rozdziałów poświęca właśnie tej kwestii. (Zob. B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 85-118). Rozważania na temat zła i tego, co uznane za złe prowadzi L. Kołakowski w pracy *Jeśli Boga nie ma...*. Podaje, iż w nurcie myśli chrześcijańskiej „zło jest nicością”, „brakiem” (za Augustynem), nie posiada ontologicznego źródła i najczęściej interpretowane jest jako cierpienie (wyrazem zła na ziemi jest ludzkie cierpienie). Jego zdaniem: „można pogodzić się i oswoić umysłowo ze złem moralnym i z ludzkim cierpieniem, także z nieuniknioną porażką w życiu każdego człowieka, lecz nie ma co roić sobie, że wychodząc od porażającego chaosu życia, możemy za pomocą logicznie dopuszczalnych procedur otrzymać w wyniku kosmos celowy, pełen sensu”. (Zob. L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma...*, przeł. T. Baszniak i M. Panufnik, Londyn 1987, s. 36).

³ Tischner pisze, że zazwyczaj w badaniach nad dobrem i złem najpierw rozważa się naturę dobra, a dopiero potem pyta o naturę zła. Sam jednak zaczyna od zła, by poprzez nie dochodzić do rozumienia dobra. Jak stwierdza: „wyniknęło to z przekonania, iż dobro jest wprawdzie bliższe naszym nadziejom, ale zło jest jednak bliższe naszym doświadczeniom”. (Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 241).

ucieleśnionego w spotkanym człowieku. Nierzadko powoduje ono odwrót i ucieczkę, zerwanie więzów dialogu z innym. Czy jednak ucieczka czyni spotkanie niemożliwym i czy nie ukazuje jakiejś prawdy o spotkanym człowieku?⁴ – pyta autor *Filozofii dramatu*. Pytanie to staje się wyjściowe w rozważaniach na temat istoty fenomenu zła, który Tischner rozpatruje przez pryzmat relacji człowiek – drugi człowiek. Wychodzi w ten sposób poza ontologiczny sposób ujmowania zła. Ontologia pyta bowiem: w jaki sposób zło istnieje? Jest to pytanie o charakterze esencjalnym, w którym mieści się już odpowiedź; są w niej zawarte trzy możliwości: „zło jest bądź bytem, bądź niebytem, bądź brakiem harmonii między jakimiś bytami”⁵. Filozof, wykluczając ontologiczne rozumienie zła, podaje przykład rajskiego owocu, który sam w sobie nie był niczym złym, lecz odsłonił swą „złość” dopiero w momencie, gdy stał się przedmiotem dialogu człowieka z człowiekiem, z Bogiem, z kusicielem⁶. Zło nie jest dla Tischnera istotą bytu, lecz zjawia się, gdy podmiot w horyzoncie dyskursu zaczyna w określony sposób dany przedmiot wykorzystywać⁷. Należy zatem umieścić zło w kategorii fenomenów, ponieważ jest ono raczej tym, co się zjawia, niż tym, co jest⁸; należy je rozumieć nie w kategorii ontologicznej, lecz dialogicznej.

Zdaniem Tischnera zło nie jest niczym realnym, ponieważ kusi i nęci, by je urzeczywistnić. Trudno też powiedzieć, że go nie ma, skoro grozi i napawa lękiem⁹. Zjawia się tam, gdzie możliwy jest dialog, czyli tam, gdzie spotykają się dwa podmioty. Jest czymś pomiędzy bytem a niebytem, jest zjawiskiem, zjawą, domagającą się realizacji. Nie jest to jednak możliwe bez udziału człowieka, który z własnej woli, popełniając konkretne czyny, nadaje złu ostateczną postać. Uwieńczeniem eskalacji złego jest zbrodnia, czyli urzeczywistnienie zjawy, będącej wcześniej jedynie przejawem i pokusą. Przyczyną powstawania zjawy jest człowiek i jego relacja z innym. Tischner pisze: „Tylko człowiek jest podmiotem dramatu dobra i zła, ponieważ tylko człowiek uczestniczy w jednym i drugim; dzięki niemu, lub z jego winy, dobro i zło wkraczają w świat”¹⁰.

⁴ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 132.

⁵ Ibidem, s. 133.

⁶ Zob. ibidem, s. 145.

⁷ Zob. ibidem, s. 134.

⁸ Zob. ibidem, s. 145.

⁹ Zob. ibidem, s. 134.

¹⁰ J. Tischner, *Filozofia człowieka dla duszpasterzy i artystów*, Kraków 1991, s. 98.

Zło pojawia się w relacji dialogicznej między jednym a drugim podmiotem, wyrasta z wzajemności i przejawia się w różny sposób, na przykład jako zazdrość, zemsta, zdrada, zniewaga, pokusa, by uczynić coś wbrew innemu, by uczestniczyć w jego klęsce. Podobnie jak dobro, jest tym, w czym człowiek uczestniczy, nie da się go uprzedmiotowić ani określić, można jedynie pytać, jak się przejawia¹¹. Można mieć udział w zdradzie, można zniewagać, mścić się, być współwinnym zbrodni, namawiać do zła, wreszcie samemu zło urzeczywistniać, całkowicie mu ulegając.

Zło realizuje się w jakiejś dwuznaczności: kusi i grozi, wywołuje cierpienie, ale jest też źródłem rozkoszy i szczęścia, jest zarazem prawdomówne i kłamliwe¹². Stąd nie da się go pojąć bez złudzenia, które zawsze jest w nim obecne. Tischner uważa, że zło jest przebiegłe, bo kusi i nęci, ale jest też głupie, ponieważ musi posługiwać się złudzeniami¹³. To złudzenie dobra, lub złudzenie pozyskania czegoś lepszego, staje się źródłem klęski bohaterów dramatów Słowackiego. Złuda daje przyzwolenie na naganne moralnie czyny. Pojawia się jednak za sprawą innego, który swym postępowaniem przyczynia się do jego realizacji.

Początki zła pojawiają się tam, gdzie ktoś kogoś kusi do zła, perswaduje mu, że zło jest dobrem, gdzie ktoś komuś coś obiecuje i kusząc – poręcza w jakiś sposób swą obietnicę. Krótko: zło jako zło pojawia się w horyzoncie wierności i zdrady.¹⁴

W dramatach Słowackiego zło rodzi się **między** bohaterami, zjawia się, kusi, odsłania korzyści płynące ze zdrady, nienawiści, zbrodni, ludzi lepszym życiem bez doznawania wzdargy ze strony innych. Zjawa, stająca pomiędzy ludźmi, wskazuje na człowieka jako na zło, przeszkodę, która jest winna zaistniałej sytuacji. Najłatwiej ją zmienić, zabijając innego, by zyskać w ten sposób nowe życie. Jednak zjawa, tworząc ułudę czegoś lepszego po dokonaniu zbrodni, zasłania konsekwencje czynu. Człowiek nie jest już nigdy w stanie uwolnić się od zjawy, zło przeszłe zaczyna rodzić zło przyszłe, a twarze zabitych powracają we śnie, w przywidzeniach, w obłąkaniu.

¹¹ Zob. T. Gadacz, *Problem zła w filozofii Józefa Tischnera*, Fundacja Instytutu Myśli Józefa Tischnera, <http://www.tischner.org.pl/artykulym.php?aid=29>, z dnia 15. 06. 2007.

¹² Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 136.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 199.

W *Marii Stuart* kwestia zła jako zdrady zostaje podjęta już w pierwszej wypowiedzi dramatu – mówi o niej Paź¹⁵, który był świadkiem tego, jak Knox „lud budził do zdrady” przeciw królowej. W scenie drugiej Duglas, jeszcze przed kłótnią z Rizziem, mówi, że „nie zna zdrady cienia”¹⁶. Henryk w szóstej scenie przerażony faktem, że królowa bez jego zgody i podpisu wystosowała rozkaz¹⁷, stwierdza, że to „zdradę podstępni uknuli”¹⁸, by rozdzielić go z Marią, a zdradę spowodowała „jakaś zazdrość płocha”¹⁹. Mortonowi zarzuca, że chciałby być „wolny od zdrady” i dlatego radzi królowi, by winą obarczyć Rizzia²⁰. Jednak w kolejnej scenie sam Henryk uważa, że zdrady winny jest kochanek królowej²¹, zaś Lindsaj mówi wprost o zemście, która przywróci królowi jego dawne miejsce u boku Marii, zmaże płamę na honorze Duglasa i pozbawi wroga²². Duglas jednak sprzeciwia się temu: „Któż cudzej dłoni zemstę honoru powierza?”²³ – mówi do Lindsaja, który sugerował „wspólną” zemstę na Rizziu. W samym pierwszym akcie słowo „zdrada” jest używane wielokrotnie, bo też na zdradzie zbudowany jest cały dramat. Zdrada otwiera i zamyka wydarzenia.

Zdrada, obok pożądlivosti i złości, należy do podstawowych odmian zła²⁴, które wyróżnia Tischner, przywołując *Boską Komedię* Dantego. Zdraycy tworzą ostatni krąg Dantejskiego *Piekle*, gdzie zło jest usystematyzowane według zasady: mniejsze – gorsze – najgorsze²⁵. Zdraycy są więc gorsi od, chociażby, tyranów, samobójców, rozpustników, złodziei, obłudników, kłamców, są najgorsi. Czym jednak jest zdrada jako zasada złych uczynków? Autor *Sporu o istnienie człowieka* pisze:

Złość i zdrada (...) wyrastają ze wspólnego podłoża. Podłożem tym są relacje wzajemności między osobami. (...) Zdrada jest zerwaniem pierwotnych więzi

¹⁵ Zob. J. Słowacki, *Maria Stuart*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I, Wrocław 1952, a. I, sc. I, w. 1-16.

¹⁶ Zob. ibidem, a. I, sc. II, w. 93.

¹⁷ J. Skuczyński nazywa *Marię Stuart* historią „opuszczonego słowa”, ponieważ, jego zdaniem, to właśnie zdarzenie stanowi o przebiegu dalszych wydarzeń dramatu, a zwłaszcza określa przebieg wątku Marii i Rizzia. (Zob. J. Skuczyński, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki - Mickiewicz - Krasiński*, Toruń 1993, s. 41).

¹⁸ Zob. J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. I, sc. VI, w. 257.

¹⁹ Zob. ibidem, w. 256.

²⁰ Zob. ibidem, w. 265-267.

²¹ Zob. ibidem, a. I, sc. VII, w. 302-304.

²² Zob. ibidem, a. I, sc. VIII, w. 314-315.

²³ Ibidem, w. 316.

²⁴ Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1999, s. 12.

²⁵ Zob. ibidem, s. 11.

ufności – ufności naturalnej, jaką ma dziecko do rodziców, i ufności wybranej, jaką mają do siebie małżonkowie, uczeń i mistrz, przyjaciele.²⁶

Pierwszą „zdradzoną” osobą w dramacie Słowackiego jest Maria. Zdrada ludu wobec niej narusza wcześniejsze relacje: poddanych wobec królowej i królowej wobec ludu²⁷. Bunt jest w tym przypadku zerwaniem więzi ufności, jaką wierni powinni pokładać w swoim zwierzchniku, a zwierzchnik w podwładnych. Królowa jest zaskoczona sytuacją:

Rizzio! Słyszałeś? Sama – sama więc na tronie,
Opuszczona od wszystkich, lud mnie nienawidzi;
Ów Knox śmiało urąga kobiécęj koronie,
Takżem to nisko spadła? Przeklina mię – szydzi,
Rozdzierają to serce. Wszak dziś jeszcze rano,
Dziś się za nich modliłam! czyliż moja wiara
Tak różna od ich wiary? O Szkocjo!...²⁸

Bunt poddanych ma tu podłoże religijne – Maria jako katoliczka nie była przez wszystkich akceptowana. Straciła zaufanie swego ludu, który przestał być jej wierny, a odczuła to tym boleśniej, że do buntowników przyłączyli się ludzie z otoczenia jej męża, a i sam mąż skierował swe działania przeciwko niej. Gdzie jednak znajduje się początek zła, jakim jest zdrada?

Początek zła znajduje się na poziomie dialogicznym. Jego warunkiem możliwości jest zdolność do wzajemności i odwetu. Z wzajemności wyłania się wierność. Z odwetu bierze się gotowość do zdrady.²⁹

W *Filozofii dramatu* Tischner zaznacza, że spotkanie jest niemożliwe na płaszczyźnie zła dlatego, że płaszczyzna zła jest płaszczyzną zdrady, a spotkanie i zdrada są nie do pogodzenia³⁰. W *Marii Stuart* ponad wszystko zdradą i zerwaniem „wybranej ufności” jest nielojalność królowej wobec męża i męża wobec królowej.

²⁶ Ibidem, s. 13.

²⁷ Chodzi tu o naturalny akt poddaństwa wiernych wobec królowej, jako tej, która władzę otrzymała od Boga.

²⁸ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. I, sc. I, w. 41-47.

²⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 198.

³⁰ Zob. ibidem, s. 212.

Maria, między innymi poprzez sugestię Rizzia, w zdradzie ludu odczuwa działanie Darnleja, zaś reakcja królowej – wydanie rozkazu bez podpisu Henryka – nie jest już sugestią zdrady, ale realnym wrogiem czynem przeciwko mężowi. Od tej pory Maria w swej samotności, wbrew własnym religijnym przekonaniom, zaczyna myśleć o życiu z Botwelem. Oczywiście nie przyznaje się do tego nawet sama przed sobą, tym bardziej też odsuwa od siebie, zapewne narzucającą się, myśl o zabójstwie Henryka. Dopiero w spotkaniu z Botwelem uzmysławia sobie, czego naprawdę pragnie – chce śmierci męża, a obecność okrutnego sprzymierzeńca daje jej pełne zrozumienie i wyobrażenie zamiaru. Głęboko ukryta myśl o zabójstwie Darnleja wyprzedza w bohaterce świadomość tego czynu. Zaś przebiegle prowadzona przez Botwela rozmowa – niczym kuszenie Ewy przez szatana – potęguje w Marii tę chęć. Iluzoryczne poczucie wolności i życie u boku kochanka, a także żądza odwetu są pokusą, której królowa nie potrafi odrzucić. Waha się jednak. Konsekwencje czynu oraz sama myśl o możliwości jego spełnienia dręczą Marię do ostatniej chwili. Niepewność jest bowiem żywiołem pokusy³¹. Wypełnienie zamierzenia grozi potępieniem, a jednocześnie wiele obiecuje. Zjawiające się zło nie jest jednak w stanie samo zadziałać. Potrzebna jest wola człowieka, by to zło urzeczywistnić. Zjawia może jedynie podsycić siły ukryte w człowieku, rozpać w nim chęć uczynku, tak, by z własnej woli dokonał zniszczenia i zło urzeczywistnił. W konsekwencji człowiek sam staje się ofiarą własnej woli. Możliwość zabójstwa Henryka jest pokusą, którą Maria stara się bezskutecznie zwalczyć, jednak nie jest w stanie przeciwstawić się swoim pragnieniom. Zaistniałe między nią a Henrykiem zło, dodatkowo wzmocnione sugestią Botwela, okazało się silniejsze niż religijne zakazy i naturalny imperatyw twarzy, niepozwalający zabijać.

Trudno nie zgodzić się z twierdzeniem Treugutta, że Maria nie jest ani demonem na tronie, ani niewinną ofiarą przypadków³². Jeśli któregoś z bohaterów można nazwać „demonem”, to raczej Botwela, który ostatecznie staje się złem ucieleśnionym. Na pewno też bohaterka nie jest niewinną ofiarą przypadków, skoro do zła się przychyliła, a właściwie dała się zwieść jego złudom. Proces kuszenia Marii odsłania się bowiem jako podstępne działanie zła, które daje fałszywy obraz rzeczywistości. Dlaczego królowa ulega? Wyłania się tu problem pokusy, o którym pisze Tischner. Według niego w pokusie istnieje: kusiciel, kuszony i przedmiot

³¹ Zob. *ibidem*, s. 200.

³² S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958, s. 224.

kuszenia. W rajskim ogrodzie przedmiotem pokusy jest owoc, kuszeniem zaś jest dialog między Ewą i wężem³³. Analogicznie do tej sytuacji można rozpisać okoliczności, w jakich znalazła się Maria. Przedmiotem pokusy jest życie (wynikające między innymi z zemsty) bez Henryka z kochankiem u boku, kuszeniem jest dialog między królową a otoczeniem, przede wszystkim zaś między nią i Rizziem oraz Botwelem. Królowa jest tą, którą kusiciel namawia do czynu. Ważna jest tu dialogiczna relacja między kuszonym a kusicielem. Rizzio już w pierwszej scenie namawia bohaterkę, by odsunęła męża w imię swego królewskiego prawa, ponieważ domaga się tego sprawiedliwość. Ona jednak twierdzi, że wiara każe przebaczać³⁴, a nie karać za zło. Rizzio ją przekonuje – staje się tym samym pierwszym kusicielem:

Bóg ma kary w niebie,
Jesteś na tronie, karać od Boga masz prawo.
Obojętność twe imię okryje niesławą,
Obudź śpiące uczucia, lud patrzy na ciebie
Jak na zgaszoną lampę, trzeba w lampy łonie,
Zapalić jasny świecznik, niech błyska i płonie.³⁵

„Niesława”, czyli jakaś ujma, zaprzeczenie godności i majestatu królewskiego, mogą sprawić, że pozycja Marii stanie się słabsza, a ona sama znieważona, lepiej więc temu zapobiec, wydając stosowne rozkazy. Są przecież w królowej pokłady uczuć, które pozwolą w ten sposób zadziałać. Rizzio chce je obudzić. Być może upatruje też w tej sytuacji i korzyści dla siebie – będzie mógł się do królowej jeszcze bardziej zbliżyć. Wychwytuje to Duglas:

(...)
Królowo! chceszże, aby krwią zalana droga
Wiodła do twego tronu? do tronu kobiety?
I niezgody pochodnia na królewskim dworze,
Nie wiem, kto ją zapalił? Jakiś wróg ukryty,
Albo ją wiatr francuski roznieca przez morze.

³³ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 172.

³⁴ Zob. J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. I, sc. I, w. 77.

³⁵ Ibidem, w. 77-82.

Słowa wyroku wzięte z weneckiego śpiewu,
Z barkarolli harfiarza? Lub z hymnów papieża.³⁶

Dla Duglasa „pochodnię niezgody” zapalił właśnie Włoch, namawiając Marię do podjęcia radykalnego kroku. Zresztą rozmowa ta stanie się przyczyną walki między Rizziem a Duglasem.

Zatem pierwszy krok przeciw Henrykowi jest podyktowany przekonaniem Marii o słuszności słów Rizzia, ale też, co znajdzie swoje potwierdzenie w dalszych scenach dramatu, chęcią (może nie do końca świadomego) odwetu w stosunku do zbuntowanego ludu i męża, który w perspektywie zakazanej miłości do Botwela, jest coraz większą przeszkodą. Pokusa pojawia się więc już w tym początkowym „kuszeniu do sprawiedliwości” za sprawą Rizzia. Dalsze wypadki sprawiają, że pokusa jawi się coraz wyraźniej. Henryk staje się odpowiedzialny za śmierć Włocha – dla Marii to znak, że mąż jest złym człowiekiem, więc ucieczka od niego jest usprawiedliwiona. Przeraża ją wciąż myśl o jego zabójstwie, ale pojawia się następny kusiciel, wskazujący drogę do usunięcia Darnleja. Botwel spełnia rolę rajskiego węża, który podsycą drzemającą w człowieku możliwość buntu, zezwolenia na zło.

Maria w sposób bezpośredni doświadczyła zła od Henryka, jest zatem pewna jego niegodziwości. Ucieczką dla niej jest usunięcie męża ze sceny. Pragnie jego śmierci, by zrealizować pokusę zemsty oraz pokusę życia z Botwelem, którego kocha³⁷. Nie jest to jednak pragnienie jednoznaczne i oczywiste, gdyż Maria cały czas jest w sytuacji wyboru między Bogiem a złem, które ujawnia się w dialogu z kochankiem. Wybór wymaga zaufania, komu zawierzyć: Bogu czy kusicielowi?³⁸ Na zabójstwo Henryka nie pozwala Marii imperatyw twarzy, ale i boskie przykazanie, któremu jako katoliczka, pragnie pozostać wierna. Jest przerażona nasuwającą się myślą o zbrodni, zupełnie ztraca porządek wartości, chcąc jednocześnie służyć Bogu i złu³⁹. Najdobitniej ujawnia się to w jej wypowiedzi, kiedy uzmysławia sobie, że za śmiercią Rizzia stoi jej mąż. W jakimś obłąkaniu mówi do Botwela:

³⁶ Ibidem, a. I, sc. II, 104-110.

³⁷ Zob. ibidem, a. III, sc. IX, w. 349.

³⁸ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 200.

³⁹ Kleiner pisze: „Maria chciałaby, by Botwel ją do zemsty podniecał i sam usunął Darnleja; Botwel z zimną konsekwencją dąży do tego, by Maria swój zbrodniczy zamiar nie tylko otwarcie wyznała, lecz osobiście wykonała (...)”. (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I, Kraków 1999, s.114).

(...) chodź przed ołtarz Pana,
Połączę z tobą dłonie, gdym serce złączyła.
Lecz nie, ta ręka z krwawą ręką powiązana,
On żyje jeszcze!... Boże! Cóżem wymówiła!
*Wyrywa się z rąk Botwela i ucieka.*⁴⁰

To zupełne pomieszanie porządków, chęć usankcjonowania związku z kochankiem przed Bogiem świadczy o walce, jaką Maria toczy ze sobą oraz z coraz silniejszą pokusą odwetu i nowego, innego życia. On zaś, świadom jej niezdecydowania i skłonności do zła, zamierza to wykorzystać, ujawnia przy tym swoje szatańskie myśli:

sam
On żyje jeszcze?... w dobrą trafiłem godzinę.
Wieki trzeba by czekać na takie wyznanie,
A teraz ją zdradziły, rozpacz, oblężenie.
Myśl zemsty w niej ukrytą jako kwiat rozwinę;
Piękny kwiat, choć zatrute owoce wyradza.
Teraz chyba szatana wyrwie mi ją władza!
Serce się moje kobiet łzami nie rozczula...
Chce, żebym myśl jej odgadł? nie – ja nie rozumiem!
Aż mi powie: Botwelu! zabij! zabij króla!
Za mniejszą cenę nie chcę zabijać – nie umiem.⁴¹

Kuszenie Botwela odbywa się w ściśle określony sposób. Próbuje przypodobać się Marii, rozprawiając o okrutnej śmierci Rizzia i czyniąc religijne gesty⁴². Tischner pisze, że kuszenie rozpoczyna się od schlebiania:

Kuszenie jest najpierw formą schlebiania. Schlebiać znaczy: budzić przekonanie, iż człowiek jest godny większego uznania i szacunku, niż uznanie i szacunek, jaki mu ofiarują jego bliscy. Pochlebstwo zmierza do przemiany aksjologicznych przeświadczeń kuszonego, związanych z dotychczasowym systemem uznań.⁴³

⁴⁰ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. III, sc. VIII, w. 354-357.

⁴¹ Zob. ibidem, a. III, sc. X, w. 358-367.

⁴² Zob. ibidem, a. IV, sc. I, w. 21-36.

⁴³ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 201.

Botwel w ten sposób manipuluje Marią, schlebia jej, jest uniżony, chce spełnić jej rozkazy, ale też namawia równocześnie do zemsty, roztaczając wizję nieudanych dalszych rządów i braku szacunku poddanych. Królowej nie pozostaje więc nic innego, jak zrealizować pokusę odwetu na królu⁴⁴. Bohaterka decyduje się w końcu na współudział w zbrodni. Odsłania to jej naturę. Okazuje się, że poziom aksjologiczny kusiciela i kuszonego jest ten sam, nie ma między nimi różnicy⁴⁵. Tischner pisze, że ulec pokusie znaczy: „odkłamać się”, że wszelka cnota jest pozorem cnoty⁴⁶. Widocznie gorliwość religijna Marii była tylko pozorem, skoro pokusa mogła ją zwieść i rozbudzić zdolność urzeczywistniania zła.

Ostatnim etapem kuszenia przez Botwela jest namówienie Marii na wizytę u Henryka i podanie lekarstwa:

BOTWEL

wyjmując truciznę, którą pokazywał u Astrologa.

Pani!

Oto napój wyjęty z ziół mi dobrze znanych.

Niech Henryk spełni do dna, choć może smak zgani,

Sen dla chorego, w bólach wielką jest przysługą.

MARIA

Więc Henryk gdy wypije?

BOTWEL

Zaśnie...

MARIA:

Na jak długo?

BOTWEL

Nie wiem...

odwracając się

Skoro napoju użyje królowa,

⁴⁴ Zob. J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. I.

⁴⁵ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 204.

⁴⁶ Zob. ibidem.

Kochanek królowej, tak jak rajski wąż, ucieka się do kłamstwa, by kuszona uległa jego sugestiom. Botwel daje Marii truciznę, mówiąc, że to lek nasenny; wąż mówi Adamowi i Ewie, by zerwali owoc z zakazanego drzewa, a będą jak Bóg znali dobro i zło. Ukazanie nieprawdy jako prawdy jest tu podstawą sugestii, z której rodzi się przekonanie o słusznym wyborze i postępowaniu. Maria waha się, rozmyśla, czy Botwel powiedział prawdę:

Uważałam go pilnie, przez rysy oblicza
Chciałam czytać aż w sercu, odkryć by cień zdrady.
Smutny był? twarz Botwela zawsze tajemnicza;
Blady był? wszak on zawsze posępny i blady.
Nie, to nie jest trucizna, i któż się nie wzruszy
Powierając kochance narzędzie otrucia?
Chybaby nie miał w sercu żadnej iskry czucia?
Chybabym okiem duszy, nie czytała w duszy?⁴⁸

Królowa stawia pod znakiem zapytania zaufanie wobec Botwela. Nie jest pewna tego, co kusiciel jej przedstawia, a zdaniem Tischnera, kusiciel domaga się przede wszystkim tego właśnie, aby mu zaufała. „Czy jednak można mieć na początku pewność, że kusiciel nie ma racji?”⁴⁹ – pyta autor *Filozofii dramatu*. Pewność ta przychodzi dopiero po upadku. Maria, przynosząc „lekarstwo” Henrykowi, nie jest pewna jego działania, domyśla się jedynie, że została oszukana. Mimo to, podąża za głosem Botwela, ponieważ woli z mniejszą świadomością i odpowiedzialnością popełniać czyny, których nie byłaby w stanie dokonać z pełną przytomnością, przyjmując wszystkie ich konsekwencje. Zdaje się na kusiciela, bo ciężar grzechu wydaje się lżejszy. Nie umie jednak jednoznacznie opowiedzieć się po stronie zła. Staje pomiędzy Bogiem a Botwelem. Realizuje czyny za namową kusiciela, a potem modli się o ocalenie, zupełnie jak wtedy, gdy chciała przed Bogiem uświęcić związek z kochankiem. Gdy Botwel zabiera lampę z ołtarza w domowej kaplicy Marii, ona przypomina sobie o dawnym porządku wartości, chce się modlić, lecz bez

⁴⁷ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. I, w. 98-104.

⁴⁸ Ibidem, w. 105-112.

⁴⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 200.

lampy jest zbyt ciemno, by czytać modlitwy⁵⁰. Wtedy Botwel szyderczo diagnozuje sytuację, odsłaniając jej charakter, demaskuje pozór cnoty, „odkłamuje”:

z szyderstwem

Więc udawaj, że czytasz, udawaj przed Bogiem!
Jeśli Bóg nie pochwali, człowiek cię pochwali.
Niejeden powie: Patrzenie! ma świętość anioła!
Ta kobieta przed śmiercią już świętą zostanie,
Promień światłości wkrótce wystrzeli z jej czoła;
Patrzenie! ona się modli za męża skonanie...
O Mario! Porzuć twogę i płocze przesady,
Jeżeli Bóg ma sędzić? Już zapadły sądy;
Bądź spokojną! Ta lampa zdjęta sprzed ołtarzy,
Przeważonej już szali, dalej nie przeważy.
Żegnam cię!...⁵¹

Maria opętana przez pokusę, lecz pomna swych grzechów, staje przed wyborem – albo podda się ostatecznie złu, albo radykalnie odwróci się od Botwela i jego czynów, prosząc Boga o przebaczenie; dla niej to wybór tragiczny, ponieważ zło i dobro stały się w jakimś sensie równorzędne. Czynnikiem warunkującym wybór jest pokusa, ale także groźba stawiająca człowieka wobec przyszłego zła. Tischner pisze:

Podstawowym warunkiem możliwości groźby jest czas, ściślej – przyszłość czasowa. (...) Zamyka ona, przynajmniej do pewnego stopnia, jutro człowieka. (...) Zło zawarte w groźbie przychodzi do człowieka z zewnątrz, z otaczającej człowieka przestrzeni – przestrzeni już jakoś zaludnionej. Groźba wprowadza jakiś podział w człowieku, dzieli jego osobowość na stronę bardziej zewnętrzną i bardziej

⁵⁰ Kleiner dość wnikliwie przygląda się rysom psychologicznym Marii i trafnie odczytuje jej charakter. „Czy Maria, zachowując religijne skrupuły w chwili, gdy wysyła Botwela na zamordowanie męża, jest obłudna, czy gra komedię? Gdyby tak było, trzeba rys ten uznać za zgodny z jej charakterem; obłuda jest u takich kobiet dopełnieniem prawie naturalnym – i okazało się już w scenie z Rizziem, że Maria umie kryć się obłudnie pod płaszczek pobożności. Ale ona teraz nie jest obłudna; ta zewnętrzna, ta w scenie mordu niemal ohydna religijność jest szczerą – i w tym tkwi ogromna intuicja psychologiczna Słowackiego. Właśnie ludzie słabego charakteru chwytają się we własnym sumieniu jakichś pozorów cnoty, gdy cnotę zatracili; zachowują skrupuły religijne, gdy stracili etyczne. Dodajmy, że właśnie w takiej religijności, która utrzymywana stale, nie przeniknęła jednak głębin ducha, tkwi zawsze niezmiennie wiele z psychologii zabobonu i że u kobiet zabobonność i pietyzm bywają silniejsze od etyki. Maria Stuart postępuje tu, jak owe Włoszki, co zakrywają obraz Madonny, gdy oczekują kochanka.” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, op.cit., s. 125).

⁵¹ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. V, sc. II, w. 133-143.

wewnętrzna – na tę, która skupia się wokół samej siebie w lęku i grozie, oraz na tę, która jest najbardziej wystawiona na dotyk zła.⁵²

Groźba, uwarunkowana przez ontologię sceny, ponieważ związana z porządkiem przestrzenno-czasowym, budzi lęk o przyszłość. Strach podsyca dodatkowo wyobraźnia. Tischner zaznacza, że „bez wyobraźni groźba nie byłaby taka straszna”⁵³, a tak, wyobrażone zło zdaje się potężne i tajemnicze. Jak kontynuuje filozof, groźba „zmusza do tego, by człowiek uznał swą słabość, zanim jeszcze dojdzie do bezpośredniej walki”⁵⁴. Maria ulega groźbie, robi krok ku złu, a potem kieruje myśli ku Bogu, przerażona swym postępowaniem. Groźbą jest wizja potępienia, a pokusą odwet na mężu i poddanych. Bóg zabronił ludziom zabijać swych bliźnich, a Botwel do tego namawia.

Pełną świadomość swego wyboru i zła płynącego ze strony Botwela królowa zyskuje, gdy kochanek ze śmiechem wyznaje fakt zabicia Pazia. Okazuje się, że Maria była zaślepiona. Kusiciel miał dla niej twarz anioła, dlatego poddawała się wciąż jego namowom. Ucieleśnione w drugim zło jawiło się jako dobro.

MARIA

Nieszczęśliwy!

O! Botwelu! Botwelu! Nie jesteś aniołem!

Inny stworzyłam obraz niegdyś w moim sercu.

Precz! Precz ode mnie, zbójco, z tym wybladłym czołem!⁵⁵

Zło odsłania się Marii zbyt późno, już dokonała najgorszego czynu: otruła króla – wyznaje jej to Botwel, potwierdzając jednocześnie swój wcześniejszy podstęp. Zabójstwem tym urzeczywistniła zło, które pojawiło się między podmiotami, realizowane najpierw jako zdrada, a później jako usunięcie drugiego ze sceny. Królowa stała się więc służebnicą zła. Potwierdza to Botwel w jednym z ostatnich zdań dramatu, kiedy mówi wprost, że Maria należy już do niego⁵⁶.

Osobną kwestią w *Marii Stuart* jest sprawa morderstwa Rizzia, którego dokonują król i jego zaufani. Nie ma tu wyraźnego rozróżnienia na kuszącego i

⁵² J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 146.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. V, sc. IV, w. 252-255.

⁵⁶ Ibidem, w. 262.

kuszonego. Pokusą jest zachowanie własnej godności lub jej wywyższenie przez dokonanie zabójstwa. Rizzio zagraża królowi, ponieważ godzi w jego wartość, pozycję, swoją obecnością w pewien sposób go poniża. Dlatego też Henryk chce dokonać mordu, by – w jego mniemaniu – przywrócić swą wartość. Motywacją jest więc zazdrość, chęć poniżenia tego, który może mnie poniżyć. Jednak zazdrość nigdy nie jest rozsądnym wytłumaczeniem nieetycznego postępowania. Tischner twierdzi, że człowiek jest dla siebie samodzielną wartością absolutną, a zazdrość ma korzenie w doświadczeniu tej właśnie wartości, a właściwie w jej zaprzeczeniu⁵⁷. Oczywiście staje się jednak, że zbrodnia nie wywyższy Darnleja, wręcz przeciwnie, piętno dokonanego zła, podobnie jak piętno Kaina, nigdy nie zostanie zmazane, pomimo tego, że to nie Henryk fizycznie dokonuje czynu, lecz Duglas.

DUGLAS (do Henryka):

(...) i twoje ręce krwią Rizzia zmazane,
Ty zabiłeś człowieka! i wejdź teraz w siebie?...
Czy miałeś jaki powód zemsty lub urazy?⁵⁸

Duglas uważa, że – w przeciwieństwie do króla – miał wyraźny powód, by Rizzia zabić i w tym upatruje swego usprawiedliwienia. Rizzio Duglasa uraził, urągał mu, godził w jego honor. Zemsta i chęć zmazania „czarnej plamy na honorze” jest dla niego wystarczającą motywacją do zabójstwa. Ale czy obrona honoru nie wiąże się również z chęcią przywrócenia sobie utraconej godności, wywyższenia siebie poprzez zniszczenie twarzy, która mojej wartości zagraża? Morderstwo staje się więc dla obu bohaterów jedyną ucieczką, zerwaniem możliwego dialogu z człowiekiem, którego już nie chcą uznawać.

Nie jest łatwo ustalić, gdzie są początek i granice zła wkraczającego w życie bohaterów *Balladyny*; czy jego źródłem jest „czarne serce” głównej bohaterki, czy też rozkazy Goplany, które mają nieoczekiwane następstwa? Ironiczna postawa Słowackiego ma tutaj niebagatelne znaczenie. Poeta chciał wszak pokazać, że drzewa ręką ludzi szczepione dają nieprzewidziane owoce, że człowiek nie jest

⁵⁷ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 26.

⁵⁸ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. III, sc. VIII, w. 310-312.

panem ładu i porządku świata⁵⁹. Zło w dramacie zjawia się niespodziewanie, wbrew wszystkiemu, bo przecież i wbrew Goplanie, której sprawa siostr i Kirkora wymknęła się spod kontroli.

Tischnerowska filozofia wskazuje na rzeczywistość międzyludzką jako na przestrzeń pojawiania się zła. Zatem jego początków w *Balladynie* należy szukać w spotkaniu dwóch podmiotów. Momentem, który w sposób najbardziej znaczący rzutuje na dalsze wydarzenia przedstawione w dramacie, jest spotkanie Goplany z Grabcem. Niefortunne zaślepienie królowej Gopła, podyktowane ironicznym porządkiem utworu, prowokuje pojawienie się zjawy, zła, które ma swój początek w rozmowie. Dialog pomiędzy Goplaną i Grabcem powoduje, że w nimfie budzi się zamysł wyeliminowania Balladyny jako rywalki. Pierwsza pokusa zjawia się więc w momencie zagrożenia. Rodzi się tu tym samym inna relacja prowokująca zło: relacja między Goplaną i Balladyną. Starsza siostra staje się przeszkodą w zdobyciu kochanka, należy więc tę przeszkodę usunąć. Goplana nie chce jednak usuwać Balladyny ze sceny, lecz w podstępny sposób skierować zainteresowania starszej siostr w stronę Kirkora. Byłoby to zupełnie niewinne posunięcie, gdyby nie inne, dodatkowe niejako czynniki: złe serce starszej siostry oraz trochę bezmyślne działanie Skierki, który skłonił serce Kirkora ku obu siostram. Spowodował tym samym sytuację, w której obie córki muszą stanąć wobec siebie jako istoty ze sobą konkurujące, co sprzyja nowym pokusom. Zagrożenie, jakie stwarza Alina dla Balladyny, prowokuje już działania zmierzające do usunięcia drugiego ze sceny, czyli do zbrodni. To Balladyna ma złe serce⁶⁰, więc dla niej pokusa będzie większa, wyraźniejsza, łatwiejsza do spełnienia w realizacji konkretnych czynów. Ponadto Alina jest sprawniejsza i szybsza w zbieraniu malin, co dodatkowo podsyca złość przyszłej Grabini. Zaistniała między siostrami sytuacja staje się pożywką dla zła i obie bohaterki zdają się mu ulegać, lecz w nierównym stopniu, zgodnie ze swoimi charakterami. Dla Aliny rywalizacja w malinobraniu jest okazją, by wypomnieć siostrze, że jest mniej sprawna w tej konkurencji i zgodnie ze swoim trochę dziecięcym usposobieniem, naigrywa się z Balladyny, wspominając także jej wieczorne schadzki z Grabcem. Na tym realizacja zła ze strony Aliny się kończy.

⁵⁹ Zob. J. Słowacki, List dedykacyjny do *Balladyny*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953, s. 21.

⁶⁰ Tischner w *Sporze o istnienie człowieka* przywołuje koncepcję zła radykalnego Kanta. Pisząc o złu moralnym, Kant nazywa „złe serce” przewrotnością płynącą z ułomności natury ludzkiej, która jest za słaba, żeby trzymać się raz przyjętych zasad. (Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie...*, op.cit., s. 24; I. Kant, *Zło radykalne w naturze ludzkiej*, przeł. B. Wolniewicz, „Res Publica” 1991, nr 2, s. 154).

Mimo iż posądzana przez niektórych badaczy o podłe postępowanie i faktyczną przyczynę morderczego gestu Balladyny⁶¹, nie przekracza jednak granic moralności. Jej zachowanie, wynikające z pokusy zdobycia Kirkora, nie może być uznane za etycznie niedozwolone czy wykraczające poza relację osobową z siostrą. Zresztą, gdy Alina orientuje się, że z Balladyną dzieje się coś dziwnego, nie ucieka od niej, lecz jest gotowa podjąć dialog. Alina nie mogła wszak przewidzieć, że starsza siostra znajduje się w jakimś szaleńczym stanie i że tak serio traktuje konkurencję. Nie można też powiedzieć, że Alina jest zła, ponieważ prowokuje siostrę. W danej sytuacji zachowuje się zupełnie zrozumiale. Zresztą „naganne” zachowanie Aliny zaczyna się dopiero wtedy, gdy, paradoksalnie, sprowokuje je bląkająca się po „krwawym lesie” Balladyna.

ALINA

(z głębi lasu)

Siostrzyczko moja! Siostrzyczko kochana!

A gdzie ty?...

BALLADYNA

Jaki śmiech w Aliny głosie.

Musi mieć pełny dzbanek...

(Alina wchodzi.)

ALINA

Cóż, siostrzyczko?

BALLADYNA

Co?...

ALINA

Czy masz pełny dzbanek?

⁶¹ Dyskusja na ten temat wywiązała się między innymi na konferencji naukowej w Białymstoku, upamiętniającej dwusetną rocznicę urodzin poety, „Piękno Słowackiego” (maj 2009). Prof. J. Skuczyński oraz prof. E. Łubieniewska wyrazili przekonanie o nagannym postępowaniu Aliny wobec starszej siostry, które przyczyniło się do zbrodni. Temat ten poruszył także J. Maślanka w szkicu o *Balladynie*: „Alina w pewnym stopniu sama sprowokowała ujawnienie się zbrodniczego instynktu starszej siostry. Można by przypuszczać, że gdyby nie to jej »dziecinne naigrywanie się« – do zbrodni by nie doszło”. (J. Maślanka, „Gorzkie dzieło” *Juliusza Słowackiego* – „Balladyna”, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, t. I, red. S. Grzeszczuk, A. Niewolak-Krzywda, Rzeszów 1987, s. 141).

BALLADYNA

Nie...

ALINA

Blandyno,

Cóż ty robiłaś?

BALLADYNA

Nic...

ALINA

To źle, różyczko...

Ja mam dzban pełny mniej jedną maliną.

BALLADYNA

Weź tę malinę z mego dzbanka.

ALINA

Miła!...

Siostrzyczko moja, powiedz, gdzieżeś była?

Wyszliśmy razem, miałaś dosyć czasu;

Wszak ja ci siostró nie ukradłam lasu.

Dlaczegoż teraz z taką białą twarzą?

I z przyciętymi ustami?...⁶²

Do tego momentu trudno stwierdzić, by zachowanie Aliny było jakoś specjalnie prowokujące w stosunku do Balladyny. Młodsza siostra chce raczej rozeznąć sytuację, dziwiąc się, że do tej pory Balladyna nic nie zebrała, choć szanse miały równe. Lecz Balladyna, ogarnięta już zbrodnictwem⁶³, odpowiada w sposób złośliwy, zasmucający siostrę.

BALLADYNA

Wyłazą

Z twojego dzbanka maliny jak węże,

⁶² J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. II, sc. I, w. 164-175.

⁶³ O żywiole zbrodnictwem piszę w IV rozdziale pracy.

Aby mnie kęsać żądlami wymówek.
Idź i bądź panią! Siostra się zaprzęże
Jak wół do pług, będzie tłoczyć olój
Z kolących siemion i z brzydkich makówek.

ALINA

A wstydz się, siostro... proszę cię, nie bolój
Nad moją szczęściem.

BALLADYNA

Cha! cha! cha!⁶⁴

Dziwna odpowiedź i śmiech Balladyny złości Alinę i powodują najpierw z troskaniem, a potem drwiące słowa:

ALINA

Co znaczy

Ten śmiech okropny? siostro! czy ty chora?
Jeżeli wielkiej doznajesz rozpacz,
To powiedz... Ale ty kochasz Kirkora?
Ty bardzo kochasz? Siostro! powiedz szczerze!
Bo widzisz, rybko, są inni rycerze,
Jak będę panią, to ci znajdę męża...⁶⁵

W tym momencie rozmowy do Balladyny zaczyna docierać, że znajduje się w sytuacji rzeczywistego zagrożenia – nie ona, lecz siostra zostanie panią, żoną Kirkora. Świadomość ta rodzi się właśnie w trakcie dziwacznej wymiany zdań, rodzi się pomiędzy słowami wypowiedzianymi przez dwa podmioty. Alina nagle staje się dla Balladyny przeszkodą w zwycięstwie, w osiągnięciu szczęścia, staje się pokusą, w końcu zaś ucieleśnionym złem. Alina jest zła, bo grozi zdobyciem Kirkora, a to jest dla Balladyny nie do przyjęcia:

Ty będziesz panią? ty! ty!

(Dobywa noża)

⁶⁴ J. Słowacki, *Balladyna*..., op.cit., a. II, sc. I, w. 175-182.

⁶⁵ Ibidem, w. 182-188.

ALINA

Balladyna!...

Cóż ten nóż znaczy?...

BALLADYNA

Ten nóż?... to na węża...

W malinach...⁶⁶

Chwilowa groza, która pojawiła się w tonie Balladyny, zostaje przełamana stwierdzeniem, że nóż jest na węża w malinach. I Balladyna, i Alina na chwilę zostają wytrącone ze zbrodniczej sytuacji. Alina chce szczerze porozmawiać z siostrą, obie siadają na trawie, by, zdaniem Aliny, powrócić do dawnej siostrzanej relacji.

ALINA

Siostro, jesteś blada, sina.

Kalinko moja! Co tobie? Co tobie?

Czemu ty blada? ach! jak to okropnie!

Przemów choć słówko! Usiądźmy tu obie,

I mówmy z sobą otwarcie, roztropnie,

Jak dwie siostrzyczki.

(Siadają na murawie.)

Ja kocham Kirkora,

Ach nie dlatego, że Kirkor bogaty,

Że wielki rycerz, pan możnego dwora,

Że ma karetę złotą, złote szaty;

A jednak miło mi, że chodzi w złocie,

Że miecz ma jasny, służebników krocie:

Bo to jak rycerz w bajce, co się rodzi

Z wielkiego króla i w lesie znachodzi

Jakąś zaklętą królownę.⁶⁷

⁶⁶ Ibidem, w. 189-191.

⁶⁷ Ibidem, w. 191-204.

Szczere, lecz raczej bezmyślne słowa młodszej bohaterki, przypominające o wspaniałości Kirkora, znów wprowadzają Balladynę w oblężenie.

BALLADYNA

(wstając z pomięszaniem)

Och!...

ALINA

(wstając)

Miła!...

Co tobie?

BALLADYNA

(ze wzrastającym pomięszaniem)

Gdybym cię, siostrze – zabiła...

ALINA

Co też ty mówisz?...

BALLADYNA

Daj mi te maliny!...

ALINA

A kto wie, siostrze? gdybyś poprosiła,

Pocałowała usteczka Aliny,

Może bym dała?... spróbuj, Balladynko...

BALLADYNA

Prosić?

ALINA

Inaczej zegnaj się z malinką.

BALLADYNA

(przystępując)

Co?...

ALINA

Bo też widzisz, siostró, że ten dzbanek,
To moje szczęście, mój mąż, mój kochanek,
Moje sny złote i mój ślubny wianek,
I wszystko moje...⁶⁸

Alina nie rozumie, co dzieje się z Balladyną, reaguje dość impulsywnie, odruchowo, podkreślając swoją przewagę. Jednak to Balladyna zdaje się prowokować takie zachowanie Aliny, bo coś można odpowiedzieć na propozycję morderstwa i rozkazy oddania malin? Ironiczne przekomarzanie młodszej siostry ma być sposobem na rozładowanie sytuacji; przecież gdyby Alina wiedziała, że Balladyna faktycznie chce ją zabić, poczułaby się zagrożona i zareagowałaby jednak inaczej, choćby ucieczką. Zachowanie rozzłoszczonej Balladyny skłania Alinę do postawy prześmiewczej, co kończy się coraz większym obłąkaniem Balladyny, wreszcie kulminacją złego, czyli zabójstwem.

BALLADYNA

(z wściekłością natrętną)

Oddaj mi ten dzbanek.

ALINA

Siostró?...

BALLADYNA

Oddaj mi... bo!...

ALINA

(z dziecinnym najgrawaniem się)

Bo!... i cóż będzie

Bo?... Nie masz malin, więc suche żołędzie

Uzbierasz w dzbanek – czy wierzbowe liście?...

I tak... ja prędkiej biegam, i przez miedzę

Ubiegnę ciebie...

(...)

⁶⁸ Ibidem, w. 204-213.

BALLADYNA

Ty!

ALINA

O! nie zbliżaj się do mnie z takimi
Oczyrna... Nie wiem... ja się ciebie boję.

BALLADYNA

(zbliża się i bierze ją za rękę.)

I ja się boję... połóż się na ziemi...

Położ... ha!

*(Zabija.)*⁶⁹

Nawet gdyby potraktować zachowanie Aliny jako prowokujące, to karą za naigrywanie się nie może być przecież zabójstwo. Ostatecznie reakcją na taki obrót sprawy mogłaby być złość rywalki i chęć jakiegoś odwetu, lecz na pewno nie śmierć. Zresztą Balladyna tuż po zbrodni sama przyznaje: „Któż zabija za malin dzbanek siostrę?”⁷⁰.

Balladyna zabija nie za dzbanek malin, ale dlatego, że Alina staje się dla niej w pewnym sensie złem, od którego należy uciec i które należy pokonać. Staje się pokusą. Zła siostra wie, że jeśli ulegnie tej pokusie, usunie przeszkodę, to czeka ją szczęście u boku Kirkora, bogactwo i władza, której tak bardzo pożąda. Jeśli zaś tego nie spełni, zazna poniżenia, a na to jest zbyt dumna. Pycha jest więc znaczącym czynnikiem wpływającym na tragiczne zdarzenia⁷¹. Spowoduje, że Balladyna będzie chciała sięgnąć po koronę i rządzić „bez woli ludu”, stawiając siebie ponad wszystkich i wszystko. Stworzy iluzję własnej osoby wywyższonej przez niegodziwe czyny, detronizującej Boga jako sędziego i najwyższego władcę. Tischner pisze:

Pycha jest zarzewiem zła, bo jest otwarciem na iluzje co do własnej wartości, związanym z poniżeniem wartości innych. W pysze zawiera się również oczekiwanie na uwielbienie. Uwielbić znaczy: uczynić z drugiego wartość absolutną.⁷²

⁶⁹ Ibidem, w. 213-223.

⁷⁰ Ibidem, w. 229-230.

⁷¹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 202.

⁷² Ibidem, s. 202.

Pycha nie pozwala Balladynie na przegraną pozycję w konkurencji z Aliną. Jednak pycha pojawia się w momencie, gdy w opozycji staje ktoś inny. Drugi może stać się przyczyną poniżenia, więc należy zrobić wszystko, by tego poniżenia nie zaznać. Pycha zatem, jako zarzewie zła, pojawia się w momencie zagrożenia, które wypływa z obecności drugiego.

Jest ona także mocno związana z „instynktem władzy”. Zapewne pojawił się on również i w Balladynie. Chęć panowania, wtórna w stosunku do pierwszej rywalizacji o męża, jest przecież także celem bohaterki. Tischner w *Sporze o istnienie człowieka* wspomina Warłama Szalamowa, więźnia sowieckich łagrów, który, obserwując życie ludzi obozu, dochodził źródeł „odwagi zła” w „instynkcie władzy”:

W świecie Kołymy udział we władzy stał się wprost racją bytu człowieka. Rządzę więc jestem. Na tyle jestem, na ile rządzę. Poza strukturą władzy jestem „nikim”. Władza to „moc” i „wola mocy”. Władza nie tylko – jak u Hegla – „uznaje” człowieka w jego społecznym istnieniu, władza wręcz „sprawia” istnienie człowieka – istnienie tego, który ją ma. Wyrazem władzy jest możliwość odebrania życia innemu. Zabijając innego, potwierdzam swoje prawo do istnienia.⁷³

Balladyna zdaje się zabijać, by udowodnić swoje prawo do istnienia. Nie Alina, lecz ona sama zasługuje na Kirkora, na szczyty, na władzę. Przegrane konkursu w malinobranii byłoby porażką nie do zniesienia, byłoby poniżeniem. Stąd manifestacja istnienia poprzez władzę zabijania. Starsza siostra zaspokaja ten instynkt, dając świadectwo „umiłowania” zła, dlatego że przypisywana sobie władza mogłaby objawić się również jako darowanie życia. Balladyna jednak tego nie czyni, odmawiając kategorycznie możliwemu dobru⁷⁴.

Zło zjawia się tam, gdzie możliwy jest dialog, czyli tam, gdzie spotykają się dwa podmioty. W spotkaniu możliwe jest doświadczenie zła ucieleśnionego w

⁷³ J. Tischner, *Spor o istnienie...*, op.cit., s. 54-55.

⁷⁴ Tischner pisze: „Ale władza mogłaby być przecież władzą darowania życia. Jeśli wyraża się jednak jako władza zabijania, to, jak widać, do pragnienia władzy i lęku przed jej utratą dołącza się drugi moment: bezinteresowne »umiłowanie« zła jako zła, które mówi »nie« każdemu napotkanemu dobru. A nawet jeśli dopuszcza istnienie dobra, to tylko chwilowo, by móc je zanegować w przyszłości.” (Ibidem, s. 55).

drugim człowieku. W *Beatryks Cenci* niewątpliwie do takiego spotkania dochodzi. Otwiera ono kilka możliwości postępowania: ucieczkę lub perspektywę walki⁷⁵. Jeżeli jednak obie drogi są niedostępne, to, zdaniem autora *Filozofii dramatu*, pozostaje jedno: „w sposób duchowy stawiać czoło niebezpieczeństwu, spojrzeć prosto w oczy groźbie, postawić pytanie o to, jaki właściwie jest jej sens. A więc; czym grozi mi inny człowiek, czym może mi on w ogóle zagrozić?”⁷⁶. Tischner twierdzi, że zakres podstawowych gróźb jest ograniczony w zasadzie do trzech. Pierwsza możliwość jest taka, że ten, kto grozi, może mnie zabić, druga – ten, kto grozi, może mi zadać cierpienie, trzecia – może mnie zniszczyć moralnie, pozbawić poczucia godności, potępić⁷⁷. Nadrzędnym jednak celem groźby płynącej ze strony złego człowieka jest zniewolenie. Tischner tłumaczy: „Ten, kto mi grozi, dąży do tego, abym na jakiś czas i w jakimś zakresie poddał się jego woli. Groźba pozostaje w ścisłym stosunku do zniewolenia, a stawianie oporu groźbie jest formą walki o wyzwolenie”⁷⁸.

Pod wpływem groźby jest główna bohaterka *Beatryks Cenci*. Zniewolenie przez ojca jest podstawą jej zagrożenia. Cenci grozi przede wszystkim pozbawieniem godności, a ostatecznie zniszczeniem moralnym, ponieważ, jak wiadomo, doprowadza swym zachowaniem do zbrodni. Ojciec jest zły – Beatryks jest o tym przekonana. Pewność ta ma swe źródło w doświadczeniu. Według Tischnera „w konkretnym doświadczeniu międzyludzkim zło jest nie tyle aksjomatem naszego myślenia, ile aksjomatem naszego doświadczenia”⁷⁹. Beatryks doznaje zła, które jest jej dane bezpośrednio w doświadczeniu spotkania z ojcem. Postrzega go jako zło w sposób niewątpliwy, bezsprzeczny, ponieważ wielokrotnie zostało jej ono dane. Nie płynie ono od strony sceny⁸⁰, lecz od drugiego. Tischner pisze:

Zło jest dane. Nie pytam już, czy to pozór, czy nie. Wiem – doświadczyłem tego w sposób dostatecznie jasny, że w drugim człowieku jest jakoś ucieleśnione zło.

⁷⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 149-150.

⁷⁶ Ibidem, s. 150.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem. Możliwości zagrożenia pokazuje filozof na podstawie tekstów Hegla i Dostojewskiego, różnicując zdecydowanie zagrożenie śmiercią w dialektyce pana i niewolnika od zniewolenia przez długotrwałe cierpienie i powolne umieranie w mowie Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow*. (Zob. ibidem, s. 151-166).

⁷⁹ Ibidem, s. 134.

⁸⁰ Zło płynące od sceny Tischner nazywa nieszczęściem, np. trzęsienie ziemi, utrata domu itp. (Zob. ibidem, s. 142-144).

Doświadczyłem tego zła w taki sposób, iż znikły wątpliwości co do tego, czy drugi jest, czy nie jest zły.⁸¹

Poprzez doświadczenie zła w spotkaniu z ojcem Beatryks wie, że jest on jego ucieleśnieniem; jest to aksjomatem jej doświadczenia. Zjawiające się przez doświadczenie zło rodzi sytuację dwuznaczną; w rodzinie Cencich pojawia się myśl o zabiciu ojca, która z jednej strony jest usprawiedliwiona, a z drugiej moralnie naganna. Zło drugiego człowieka grozi, ale też zachęca i nęci jednocześnie. Obiecuje jakąś nadzieję, ale też chce tej nadziei człowieka pozbawić. W groźbie, paradoksalnie, obecna jest jakaś pokusa⁸². Chęć rozwiązania sytuacji, wyzwolenia jest pokusą, która rodzi nadzieję na niedoświadczenie zła ze strony drugiego – ojca, ale jednocześnie jest groźbą wprowadzenia zła przyszłego, czyli potencjalnej kary⁸³. „Zło ukazuje się w horyzoncie jakiejś dwuznaczności”⁸⁴ – pisze Tischner; popełnienie zbawczego dla Cencich czynu jest obiektywnie złe, lecz jest też obietnicą życia bez zła płynącego z doświadczenia ojca. Kusiciel mówi – usunięcie ze sceny złego człowieka jest koniecznością, dobrem; Bóg – zabójstwo jest złem⁸⁵. Pojawiająca się dzięki kuszącemu perspektywa dobra jest niepełna, połowiczna, ponieważ ukazuje tylko jeden aspekt możliwości: wyzwolenie. Nadzieja jest właściwie czynnikiem stanowiącym sedno dramatu. Ojcobójstwo ma położyć kres cierpieniom, ma być wybawieniem, sprawiedliwością, spokojem, wreszcie wyrwaniem się z piekła. Pierwotne jest tu jednak samo doświadczenie zła w relacji międzyosobowej. Chęć ojcobójstwa jest jakby wtórna w stosunku do niego, przez co wydaje się usprawiedliwiona.

Tischner twierdzi, że wszelkie wyzwolenie zaczyna się od doświadczenia godności⁸⁶. Aby mogło się to dokonać, człowiek musi stanąć na zupełnie innej niż dotąd płaszczyźnie, która będzie wolna od panów i niewolników, zniewalającego i zniewolonego, która będzie miejscem dla partnerów dialogu. Partnerów tych powinna łączyć wspólna troska o prawdę, by w tej trosce odnajdywać swą godność⁸⁷.

⁸¹ Ibidem, s. 134.

⁸² Ibidem.

⁸³ Por. ibidem, s. 135.

⁸⁴ Ibidem, s. 134.

⁸⁵ „(...) Zło ukazuje się w horyzoncie jakiejś dwuznaczności. Jest owoc zakazany, wokół którego toczy się sprawa. Gdy mówi Bóg – zerwanie zakazanego owocu jest grzechem. Gdy mówi tajemniczy kusiciel – zerwanie owocu jawi się jako dobro.” (Ibidem, s. 34).

⁸⁶ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 172.

⁸⁷ Ibidem.

Niemożliwy jest jednak dialog między Beatryks i ojcem jako partnerami. Stąd walka o honor rodziny Cencich prowadzi do usunięcia ze sceny tego, który zagraża wolności i godności.

Obietnica zła domaga się urzeczywistnienia, kusi, pociąga, tak jak obietnica węża-szatana w raju.

Pokusa jest formą obietnicy – jest obietnicą przewrotną, w której obiecuje się dobro, a ofiaruje się zło. (...) Kuszony ulega jakiejś iluzji. Wierzy lub co najmniej przypuszcza, że to, ku czemu się skłania, jest dobrem. Na tym właśnie polega jeden z paradoksów zła: zło, aby pociągać ku sobie, przybiera cudze oblicze – oblicze dobra. Kusi nie jako zło, lecz jako jego przeciwieństwo.⁸⁸

W dramacie pokusą jest inny człowiek, jego obecność. Zabójstwo to zerwanie owocu z zakazanego drzewa, początek drogi ku zagładzie, bo w świadomości popełnionej zbrodni. Dopiero po dokonaniu czynu dochodzi do jego pełnego zrozumienia i konsekwencji mu towarzyszących. Zamiast „lepszego” życia zaczyna się życie w piekle kłamstwa, tuszowania zbrodni. Beatryks nie żałuje swojego działania, ale wie, że jest złym człowiekiem, ponieważ nie dostrzegła twarzy ojca.

Rodzina Cencich w pewnym stopniu jest świadoma przyszłej zbrodni, dojrzuje do niej, podejmuje wspólną decyzję, nie morduje pod wpływem chwilowej pokusy (jak w przypadku zabicia Aliny przez Balladynę). Zło między nimi a ojcem jawi się coraz wyraźniej i coraz bardziej jest przez nich doświadczane. Dramatem rodziny nie jest sam ojciec, nie popełniona zbrodnia, ale niemożność wyzwolenia się od zła. Najpierw doświadczają go poprzez Cenciego, a chcąc od niego uciec, powodują zło, od którego już nigdy się nie uwolnią. Zło przeszłe rodzi zło przyszłe. Zamknięcie się na dialog z drugim, a tym bardziej usunięcie go ze sceny, nie daje gwarancji wolności. Cenci nigdy nie uwolnią się od ojca, ponieważ, paradoksalnie, uciekając od niego, potwierdzają jego obecność – powraca do nich jako ofiara zbrodni, za którą muszą ponieść karę, a nie jako wcielenie zła. Wyzwolenie przez zło jest ułudą.

Nadzieję na wyzwolenie żyje także Giani, który w swoich złych czynach poszukuje ratunku, przyszłego dobra, uwolnienia Beatryks i jej rodziny. Jego postępowanie wypływa z miłości, lecz z miłości, która nie jest zasadą życia w ogóle,

⁸⁸ Ibidem, s. 173.

lecz tylko uczuciem skierowanym ku jednej osobie. Inny – ksiądz Negri dla Gianiego staje się złem, ponieważ zagroził Cencim, zdradził. Spotkanie, jak już wcześniej zostało wspomniane, jest niemożliwe na płaszczyźnie zdrady. Zdrada ta dotyka ukochanego głównej bohaterki, ponieważ jest przeszkodą w szczęśliwym życiu z Beatryks. Między Gianim a Negrim nie może dojść do spotkania dialogicznego także ze względu na wiązanie czasowe ze zdarzeniami z przeszłości. Negri jest zły, Giani zaznał tego już wcześniej. Zadenuncjowanie Cencich stało się więc nie pierwotną przyczyną zerwania dialogu, lecz pretekstem, by nie tylko uciec od widoku brata, lecz także na zawsze usunąć go ze sceny. Giani ulega pokusie zła, w dramacie zostało to dodatkowo unaocznione przez zjawiające się Furie, których obecność podsyca rodzący się w człowieku, lecz jeszcze nie do końca określony, zamiar. W scenie drugiej czwartego aktu bohater, w samotności bolejąc nad sytuacją i rozważając możliwości działania, doznaje istnienia zjaw, które usankcjonują jego zamysły. Czekają na ich odpowiedź.

GIANI

(...)

(...) Niewiasty...

Przez kogokolwiek przysłane jesteście,
Sko[ro] moc macie nad memi zmysłami,
Jestem gotowy prawie wam się cały
Oddać... i waszym radom się powierzyć,
Byleście były ze mną aż do końca
I nie rzuciły z samym sobą, nim się
Ta rzecz rozwiąże...

NIEW[IASTY]

Zbaw ją –

Zbaw ją!

Zbaw ją!...

GIANI

Czy mogę zbawić?... powiedzcie... czy mogę...
Wytężcie oczy skrawe w ciemną przyszłość
I tam zobaczcie, czy mi przebaczą

Wybawicielem jej być – i obrońcą...
Błagam was! mówcie! mówcie! ja was błagam...

NIEW[IASTY]

Od brata twego ją broń – broń od brata...

(...)

GIANI

(...)

Mój brat... co słyszę? – cmentarzowe echo
Odpowiedziało: kat... ha... drżą mi nogi...
Tu straszne myśli są w powietrzu – brat mój...
Brat mój – okropny wiatr mnie stąd wypycha.

(Wychodzi.)⁸⁹

Giani, dzięki Furiom – Niewiastom, dostrzega zagrożenie płynące ze strony księdza. Zamiar zamordowania brata zaczyna funkcjonować jako coś dobrego, co pozwoli na wybawienie ukochanej. Giani gotów jest ulec pokusie, by znaleźć dość siły na urzeczywistnienie zamiaru, czyli zła kuszącego wybawieniem Beatryks. Bohater realizuje zło, udaje się do swego przeciwnika i niepomny dawnej braterskiej relacji, zabija złoczyńcę. Negri próbuje w chwili zagrożenia śmiercią powołać się na to braterstwo.

NEGRI

O! bracie...

GŁOSY

W serce!

GIANI

Ha – jesteście ze mną...

Zdejmijcie więc ze mnie braterstwo...

⁸⁹ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Wrocław 1956, a. IV, sc. II, w. 56-80.

NEGRI

O! matko!

GIANI

Matki na pomoc wołasz?... Tyś ją zabił!...

Zmarzły... na pomoc wołasz matki?... ha! ha!

Czy wy słyszycie, Furie?... Ten morderca

Woła na pomoc tu zamordowanych...

I mnie tu robi sprawiedliwym...

NEGRI

Puść mię!...

GIANI

Do piekła... puszcze z rąk... morderco czarny...

(...)

NEGRI

O! Boże

Sztyletem Cencich... zabijasz... ratunku!...

Konam... ratunku!... zimno mi... o! zimno!

W oczach mi stoi bratobojca... o! tu...

(...)⁹⁰

Nadzieją księdza są więzy krwi łączące go z Gianim, lecz wzywając matkę, przypomina tylko o złu, które stało się jego udziałem. To dodatkowy argument, który skłania kochanka Beatryks do zabójstwa. Zabójstwo z przeszłości żyje i powraca jako źródło nowej zbrodni.

Towarzyszące bohaterom dramatu Furie podsycają zamiary – można je zinterpretować jako wyobrażenie zjawiającego się zła⁹¹, świadomość jego obecności, ale zła wynikającego z relacji między jednym a drugim podmiotem, zwłaszcza zaś między ojcem a Beatryks oraz między Gianim i Negrim. Tischner pisze, że zło jest

⁹⁰ Ibidem, a. IV, sc. III, w. 115-128.

⁹¹ W świetle filozofii dramatu można Furie zinterpretować nie jako mityczne mścicielki zbrodni popełnionych na krewnych, ale wyobrażenia, będące przejawem rodzącego się zła. Matka wzywa je, by pomogły w zabójstwie, a zatem przy ich wsparciu projektuje zło przyszłe. Nie da się ich chyba jednak zrównać ze zjawą, o której pisze Tischner.

fenomenem, który jest „umieszczony gdzieś na skrzyżowaniu między uludą a przejawem”⁹²:

Zło jest zjawą (...). Realność zjawy nie jest realnością bytu ani realnością braku w bycie. Zjawą jest międzyrzeczywistością, która rodzi się p o m i ę d z y człowiekiem a człowiekiem jako owoc wspólnych struktur dialogicznych.⁹³

Pojawienie się Furii, podobnie jak zła jako fenomenu, jest uwarunkowane spotkaniem, ustawieniem się ludzi przeciw sobie, tak jak ustawiają się wrogowie. Furie istnieją jako wynik sytuacji zachodzącej pomiędzy podmiotami, pojawiają się, gdy relacja dialogiczna jest zachwiana, wyparta przez relację przedmiotową, już w momencie, gdy ojciec podjął decyzję o dręczeniu córki i gdy Negri zabił swą matkę⁹⁴, czyli jeszcze przed rozpoczęciem sceny otwierającej dramat.

W trzech omawianych dramatach zbrodnia jest kulminacją działań zjawiającego się zła, jego spełnieniem, zdecydowanym śladem wolności człowieka⁹⁵. Wolność stanowi początki i granice możliwego zła. Zdaniem Tischnera „zło, grożąc i nęcąc, samo przez się zakłada, że w człowieku istnieje jakaś przestrzeń wolności. Im bardziej zło nęci i grozi, tym wyraźniej przypomina, iż człowiek ma jakieś pole wyboru, jakąś wolność.”⁹⁶ Pokusą jest skorzystanie z tej wolności, czyli wystawienie jej na pewnego rodzaju próbę⁹⁷. Jeśli faktycznie jestem wolny, to mogę zabić, by sobie tej wolności nie ograniczyć. Skoro twarz mówi: „nie zabijaj”, oznacza to, że „zabójstwo jest stale możliwe”⁹⁸. Bohaterowie dramatów widzą ten zakaz, jednak potencjalna korzyść płynąca z zabicia twarzy jest tak silna, że przewyżcza moralny imperatyw. Popełniają zabójstwo dla czegoś, po coś, jest ono w pewien sposób umotywowane. Nie mogąc zawładnąć twarzą, zabijają ją. W ten sposób wolność

⁹² J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 146.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Zob. J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, op.cit., a. IV, sc. III, w. 116-121.

⁹⁵ Warto tu może przywołać głos T. Adorno, który pisze: „Problem nie polega na tym, że wolni ludzie popełniają czyny radykalnie złe, ani też, że zło przekracza wszelką miarę mieszczącą się w wyobrażeniach Kanta, ale że nie ma jeszcze takiego świata, w którym oni, o czym chwilami zdaje się mówić Brecht, nie potrzebowaliby już być zli. Złem byłby wobec tego ich własny brak wolności: zło pochodziłoby z niego”. (T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 1986, s. 302). O złu w kontekście wolności wspomina także P. Ricoeur, pisze: „zagadka pochodzenia zła odzwierciedla się w zagadce dotyczącej obecnego korzystania z wolności”. (P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, oprac. M. Kowalska, Warszawa 2005, s. 361).

⁹⁶ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 135.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem, s. 25.

staje się w dramatach swego rodzaju patologią, a postępowanie bohaterów powoduje zerwanie wszelkich relacji z drugim.

Zło może zaistnieć na skutek zaburzeń hierarchii wartości lub w relacjach z drugim człowiekiem i poprzez działania człowieka. W ten sposób zło istnieje też w dramatach Słowackiego – nie jako byt, nie jako brak dobra, ale jako zaburzenie relacji dialogicznej, jako zjawisko, fenomen, zjawia, która urealnia się w konkretnych sytuacjach i domaga się urzeczywistnienia w określonych osobach. Zdaniem Tischnera w spotkaniu z innym człowiekiem najmocniej doznajemy rzeczywistości tej zjawy. To właśnie kontakt z innym wyznacza początek i granice istnienia zła.

Tischner uważa, że zajęte przez niego stanowisko wobec problemu zła pozostaje w harmonii z klasyczną filozofią zła, która głosi, że zło jest brakiem bytu, a autor *Filozofii dramatu* pyta: „czymże bowiem jest zjawisko, jeśli nie – podającym się za byt – brakiem bytu?”⁹⁹. Twierdzi również, że nie popada w sprzeczność z manichejską koncepcją zła, wedle której zło istnieje jako byt samodzielny, pisze: „Może naprawdę tak istnieje, ale my poprzestajemy na badaniu samych zjawisk. Tym sposobem zajęliśmy w punkcie wyjścia postawę neutralną, nie opowiadając się za żadną ze zwaśnionych stron”¹⁰⁰.

⁹⁹ Ibidem, s. 239.

¹⁰⁰ Ibidem.

IV. Zasłona, maska i emocje kłamcy

Zło niewątpliwie związane jest z kłamstwem, kłamstwo zaś służy maskowaniu prawdy i budowaniu fałszywej rzeczywistości, która ma służyć ukryciu obiektywnych faktów. Obiektywną prawdą ukrywaną przez bohaterów w dramatach Słowackiego są najczęściej haniebne zamiary i popełnione zbrodnie. Kłamstwo nie pozwala na obcowanie z twarzą, ponieważ ukrywa to, co jest prawdziwe, bezpośrednio dostępne. Spotkanie w obliczu kłamstwa staje się niemożliwe. By zrealizować pokusę zła, trzeba ukryć twarz; służy temu maska, która pozwala na życie na podwójnej scenie i zatuszowanie zbrodni.

Tischner, zatrzymując się nad rozważaniami na temat twarzy innego, stawia pytanie: czym twarz nie jest?¹ Odpowiadając, posługuje się pojęciami zasłony i maski. Obcowanie z innym, bycie wobec innego, często powoduje przybieranie różnego typu postaw, zachowań, wynikających z wcześniejszych doświadczeń lub też z chęci ukrycia prawdy. Zamiast odsłonić twarz, można więc przywdziać maskę² lub zasłonić twarz poprzez różnorodne ekspresje: rumieniec, zblednięcie, drżenie, będące jawnym znakiem strachu czy wstydu. Twarz może więc nie być dostępna dla drugiego w sposób bezpośredni, lecz zwodzić, wprowadzać w błąd, by ukryć to, co jest jej istotą. Dariusz Piórkowski tak przedstawia tę kwestię:

Wydaje się, że u Tischnera dostęp do twarzy jest jakoś zapośredniczony. Najpierw trzeba zdestruować wszelki fałsz, jaki nakłada się na „zjawianie się” twarzy. Doświadczeniem twarzy rządzi jakaś dialektyczna negacja połączona z kartezjańskim wątpieniem: czy rzeczywiście drugi stający przede mną objawia mi się w swojej twarzy?³

Wątpienie, dotyczące bezpośredniości twarzy innego, powodowane jest chęcią poznania prawdy, nawiązania dialogu będącego istotą spotkania między podmiotami.

¹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 52.

² Zob. K. Tarnowski, *Wiara i myślenie*, Kraków 1999, s. 278.

³ D. Piórkowski SJ, *Wzajemność w filozofii dramatu Józefa Tischnera*, <http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=1256>, z dnia 18.02.2009.

Jak pisze Tarnowski – „Twarz to prawda drugiego, na którą również powinienem odpowiedzieć moją prawdą, moją twarzą”⁴. Gdy przywdziewamy maskę, spotkanie staje się niemożliwe.

Tischner pisze o zasłanianiu twarzy przez wstyd, który jest ekspresją tego, co ma pozostać zasłonięte, nieujawnione. Filozof zauważa: „Istnieją różne sposoby zasłaniania twarzy, jednym z najbardziej naturalnych i spontanicznych jest wstyd”⁵. Wstyd to emocja ekspresyjna, intencjonalna, która, zdaniem Tischnera, przejawia się dwustopniowo: na przykład jako odwrócenie głowy, zamknięcie, rumieniec, a zarazem jako zasłona, która „swą jawnością świadczy o niejawności czegoś, co jest poza nią (...). Intencjonalność wstydu to paradoks – to jawność pewnej niejawności, to tajemnica dana naocznie”⁶. Wstyd nas zdradza, wskazuje innym, że mamy coś do ukrycia. Nie byłby jednak możliwy, gdyby nie inny człowiek, wstydzimy się czegoś wobec kogoś⁷. Należy bowiem rozróżnić ekspresje monologiczne, dla których inny człowiek jest zbędny⁸ i dialogiczne, które nie istnieją bez drugiego, ponieważ kształtują dialog międzyludzki, wcześniej nawet niż słowa. Takimi emocjami są między innymi zazdrość, poczucie wyższości, piecza czy wymieniany wyżej wstyd⁹.

Ekspresje dialogiczne pojawiają się bardzo często mimowolnie, towarzyszą niejednokrotnie nieszczerym wypowiedziom, tuszowaniu prawdy czy bezpośrednio kłamstwu¹⁰. Pojawiają się jako czynnik w pewnym sensie dodatkowy, niechciany, mimowolny, jawny w stosunku do niejawności rzeczywistych intencji. Kanałowi niewerbalnemu, który stanowi „przeciek” kłamstwa, sporo uwagi poświęca Jolanta Antas w studium *O kłamstwie i kłamaniu*¹¹. Autorka przytacza hipotezy badaczy sugerujące, że niewerbalne wskaźniki kłamstwa są tym wyraźniejsze, im większe skupienie mówiącego na przekazie werbalnym:

⁴ K. Tarnowski, *Wiara i myślenie...*, op.cit., s. 278.

⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 52.

⁶ Ibidem, s. 52-53.

⁷ Zob. ibidem, s. 53.

⁸ Tischner jako przykład podaje smutek: „Można być smutnym zarówno w samotności, jak i w towarzystwie innego – smutek sam z siebie nie rodzi dialogu”. (Ibidem). Z drugiej strony jednak – jak się wydaje – okazywanie smutku, manifestowanie go, może być wołaniem o rozmowę.

⁹ Zob. ibidem.

¹⁰ Niezwykle szeroko zagadnienie kłamstwa omawia W. Chudy w książce *Filozofia kłamstwa*, przechodząc od słownikowej definicji kłamstwa, poprzez filozoficzne koncepcje (choćby Platona, Machiavellego czy Kanta) aż do problemów najbardziej współczesnych i codziennych. (Zob. W. Chudy, *Filozofia kłamstwa. Kłamstwo jako fenomen zła w świecie osób i społeczeństw*, Warszawa 2003).

¹¹ Zob. J. Antas, *O kłamstwie i kłamaniu. Studium semantyczno-pragmatyczne*, Kraków 2000, s. 282-284.

(...) im większą kłamca będzie miał motywację do osiągnięcia sukcesu komunikacyjnego, tym silniej zaangażuje się w proces utrzymania spójności semantycznej swojego przekazu, co z kolei osłabi jego zdolność kontrolowania innych zachowań, tj. właśnie reakcji niewerbalnych.¹²

Dzieje się tak dlatego, ponieważ ze strategią oszustwa wiążą się często emocje, takie jak na przykład obawa czy strach. Jak pisze dalej Antas:

Przykładowo, rozbudzonej obawie automatycznie towarzyszą określone ekspresje twarzy, co jednak nie odzwierciedla się w zmianach doboru słów w trakcie procesowania wypowiedzi. Nadawca może oczywiście próbować maskować lub tłumić przejawy z kanału niewerbalnego, ale ponieważ przejawiają się one automatycznie, kontrola może tu być znacznie trudniejsza niż w kanale werbalnym. Toteż kiedy pojawia się emocja, wzrasta również prawdopodobieństwo pojawienia się zdradzających ją sygnałów w kanale niewerbalnym.¹³

Emocje kłamcy i towarzyszące im ekspresje szeroko opisuje Tischner. Oddziela jednak kłamstwo, przybieranie maski¹⁴ od zasłony, która pojawia się

¹² Ibidem, s. 282.

¹³ Ibidem, s. 283.

¹⁴ Problem maski przedstawia W. Chudy. Dokonując przeglądu różnych stanowisk i teorii, wykazuje, że kwestia przybierania maski przez człowieka często stawała się na przestrzeni wieków przedmiotem analiz wielu myślicieli: „(...) Pisał o nich Platon. Szekspir wyrażał fakt permanentnej gry w słynnym cytacie: »All the world's stage«. La Rochefoucauld uważał, że głównym celem przybierania masek jest ukrycie pychy (...). Hobbes mówiąc »homo homini lupus est« stwierdzał, że maską egoizmu jest altruizm. Schopenhauer konstatował, że za każdą maską kryje się »komediant ze swoim utrapieniem i nędzą«. Nietzsche utrzymywał, że każda maska ludzka stanowi zasłonę przemocy wszechobecnej w społeczeństwie. (...) O maskach pisali: Marks – w formie teorii fałszywej świadomości ukrywającej niesprawiedliwość bogactwa lub władzy; Freud – który wykazywał, iż maski kryją podświadome pragnienia zabronione w społeczeństwie i jego uczeń Adler – upatrując w kompleksie niższości człowieka ułomność skrywaną wstydliwie pod maskami (...). Wielka wizja zakładania i zdejmowania masek zdominowała całą twórczość Witolda Gombrowicza (...). Sartre w postaci aktora Keana widział topos każdego człowieka”. Autor odróżnia od maski maskaradę, która, jego zdaniem, „dookreśla okoliczności towarzyszące masce, jest zestawem atrap, narzędzi, farb i materiałów mających uczynić ją efektywną”. (Zob. W. Chudy, *Filozofia kłamstwa...*, op.cit., s. 335-336). O masce jako nieruchomej ekspresji wyraził się G. Santayana: „Maska jest unieruchomioną ekspresją i cudownym echem uczucia, niema, ostrożna i potężna jednocześnie”. (Zob. G. Santayana **** (Maska jest nieruchomą ekspresją...)*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, [w:] *Maski*, oprac. M. Janion i S. Rosiek, t. I, Gdańsk 1986, s. 71). Słowacki sam też wielokrotnie przybierał maski, a raczej role. P. Goźliński w książce *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata* opisuje: „(...) I kostium Słowackiego wciąż się zmienia. Jest naśladowaniem. Nie z natury – z literatury. Najpierw gra Oswalda, bohatera romansu *Korynna* pani de Staël, potem za wzór bierze dandysa i gentelmana z powieści *Pelham* Edwarda Lytton Bulwera, jeszcze później przebierać się będzie na podobieństwo bohaterów orientalnych dzieł Byrona (...)” (P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 8).

właściwie mimo woli człowieka. Maską jest po to, by stworzyć podwójną rzeczywistość: odmienną dla siebie i dla innych.

Zasłona jedynie skrywa twarz, maska kłamie. (...) Intencjonalność maski jest intencjonalnością pokrętną: maska stara się stworzyć ułudę będącą przeciwieństwem tego, jak coś naprawdę jest. Nieuczciwy przybiera maskę uczciwości, leniwy udaje pracowitego, niesprawiedliwy sprawiedliwego, niewierny wiernego itp. Między maską a maskowaną prawdą ustala się coś na kształt przeciwieństwa aksjologicznego: wartość negatywna chce się przedstawić jako pozytywna.¹⁵

Maska powoduje, że nasuwa się pytanie o tożsamość człowieka, który maskę przywdział. Kim jest? Dlaczego nie chce pokazać twarzy, ujawnić prawdy?

Maska towarzyszy zazwyczaj kłamcy, który „maskuje się”, by stworzyć ułudę, podwójną rzeczywistość, inną pod maską i inną na zewnątrz maski. Tischner opisuje kłamstwo jako szczególny przypadek stosunku między Ja i Ty, który polega na podaniu innemu nieprawdy jako prawdy, przy tym kłamstwo zakłada, że prawda jest kłamiącemu znana, ale jakieś przyczyny zmuszają go do tuszowania jej. Kłameca prowadzi zatem podwójny dialog – zewnętrzny i wewnętrzny. Celem zewnętrznego dialogu kłamcy jest ukrycie zbrodni¹⁶, a jego założeniem uznanie, że prawda jest wartością wyższą niż kłamstwo, dlatego – jak pisze filozof – „kłamstwo musi polegać na udawaniu prawdy”¹⁷. Konsekwencją tego jest gra na podwójnej scenie i podwójny dialog – inny na zewnątrz, a inny kłamcy z samym sobą¹⁸. Podwójna scena i podwójny dialog wskazują na obecność w świadomości kłamcy podwójnego *a priori* – *a priori* kłamstwa i *a priori* prawdomówności. Ich stosunek do siebie jest taki, że *a priori* prawdomówności jest zarazem *a priori* kłamstwa, lecz nie na odwrót¹⁹. Jest to charakterystyczne dla rozumu pospolitego i prawdy pospolitej – jak je nazywa Tischner, odróżniając jednocześnie od rozumu politycznego i politycznej prawdy²⁰. „Podstawowym założeniem pospolitego rozumienia prawdy jest założenie

¹⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 57.

¹⁶ Ibidem, s. 109-111, 121. Dotyczy to zarówno przypadku bohaterów Słowackiego, jak i Raskolnikowa, o którym pisze Tischner.

¹⁷ Ibidem, s. 122.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Tischner odróżnia dwa rodzaje prawdy – pospolitą, opartą na rozumie pospolitym i polityczną, która opiera się na rozumie politycznym. W rozumowaniu politycznym „prawda i fałsz zależą od społecznego uznania dla wartości odnośnej tezy: teza bardziej wartościowa dla określonego społeczeństwa zostaje uznana za bardziej godną urzeczywistnienia, a więc również za bardziej

obiektywnej rzeczywistości, do której odnosi się wszelkie poznanie.”²¹ Kłamstwo ma ukryć „obiektywną rzeczywistość”, służy temu maska pozwalająca na prowadzenie podwójnego dialogu i przechodzenie ze sceny dla siebie, gdzie toczy się „mój dramat dla mnie” na drugą scenę, gdzie toczy się „mój dramat dla innych”²².

Maska i podwójny dialog, odnoszące się do pospolitego rozumienia prawdy, są charakterystyczne dla większości bohaterów dramatów Słowackiego, którzy zasłaniają twarz, przybierają maski, ponieważ skrywają w sobie sprzeczności; pychę i strach, zhańbienie i godność, miłość i nienawiść. Nie potrafią określić swojego Ja w świecie, uciekają się do zbrodni, by zaznać czegoś lepszego, lecz zbrodnia organizuje ich rzeczywistość w sposób zupełnie nieoczekiwany, zmuszając do podwójnej gry na scenie dramatu.

W *Marii Stuart* postacią, która żyje w największej sprzeczności, a tym samym chce jak najlepiej zamaskować swą twarz, jest królowa. Właśnie w jej ruchach, gestach, na twarzy bardzo łatwo można dostrzec znaki wskazujące na chęć zasłonięcia prawdziwych zamiarów i emocji. Jawne gesty świadczą o maskowaniu niejawnych treści. Maria niejednokrotnie wstydzi się, nawet sama przed sobą, swoich zamiarów. Maska pojawia się wtedy, gdy musi stanąć wobec Henryka na krótko przed jego śmiercią. Rozmowa z mężem – właściwie jedyna w całym dramacie – ma na celu zamaskowanie prawdziwego celu wizyty. Królowa zasłania twarz, przybierając odpowiedni ton i starannie dobierając słowa, by ukryć prawdę, w pewnym sensie zakłada więc maskę. Udaje, że jest przyjaźnie nastawiona do Darnleja, że troszczy się o niego. Z jednej strony Maria rzeczywiście przejmuje się losem Henryka ze względu na łączące ich wcześniej relacje (obcowanie z twarzą), z drugiej strony nosi w sobie zamiar usunięcia go ze sceny za namową Botwela. Troska miesza się ze szczerością i fałszem wobec króla. Zdaje się, że królowa sama nie potrafi określić jednoznacznie swojego stosunku do męża. Właściwie można zaryzykować stwierdzenie, że wobec króla przybiera maskę, natomiast wobec Nicka, który obserwuje to zdarzenie, jest to zasłona wstydu, gdyż błazen zna prawdziwy cel wizyty Marii i wie, że rzekome lekarstwo na sen jest trucizną. Przed Darnlejem Maria odgrywa rolę dobrej, opiekuńczej żony.

prawdziwą; teza mniej wartościowa, lub wręcz szkodliwa, staje się tezą błędną. (...) Kryterium prawdy jest to wartość przysługująca danej tezie”. (Ibidem, s. 123).

²¹ Ibidem, s. 108.

²² Ibidem, s. 111.

MARIA (do Henryka)

(...)

(...) tyś samotny, blady,

Powiedz, czyś ty nie chory? oczy obłąkane,

Na twarzy widać jeszcze bezsenności ślady.

HENRYK

z rozpaczą

O Mario!

MARIA

przerywając

Uspokój się! Tyś chory, mój luby!

Położ się, zaśnij, widać bezsenność ci szkodzi.²³

Dalszy dialog zdradza, że Henryk obawia się królowej, chciałby uzyskać przebaczenie za zabicie Rizzia²⁴. Królowa z łagodnością odnosi się do słów męża, udaje, że nie obchodzi jej przeszłość, nie wyraża jednak jasno swoich uczuć. Zakłada maskę obojętności wobec śmierci Włocha. Cała ta scena jest jedynie odegraniem roli wyrozumiałej żony – opiekunki. Zresztą Maria jest tego świadoma:

O jakże trudna rola! lecz tak, kończyć trzeba!

Każde spójrzenie zdradzi, każde słowo wyda,

A myśl mnie już wydała przed obliczem nieba.

Oby się prędzój! prędzój! Wyrwać z téj komnaty.²⁵

Rozmowa jednak, ku niezadowoleniu Marii, przedłuża się. Henryk zatrzymuje żonę, błaga o wybaczenie wszystkiego, co kiedyś ich podzieliło²⁶. Królowa nie potrafi już teraz ukryć swoich prawdziwych emocji: odsłania twarz, ale jednocześnie drży, gdy rozmawia z Henrykiem. Drżenie, spowodowane silnymi emocjami, z jednej strony zasłania, a z drugiej obnaża bohaterkę przed mężem.

²³ J. Słowacki, *Maria Stuart*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I, Wrocław 1952, a. IV, sc. III, w. 170-174.

²⁴ Henryk jest przerażony śmiercią Rizzia, ma przywidzenia, że Włoch do niego przychodzi, męczy go, nie pozwala zasnąć (zob. ibidem, a. IV, sc. II) – kwestia ta zostanie szerzej omówiona w rozdziale V.

²⁵ Ibidem, a. IV, sc. III, w. 194-197.

²⁶ Zob. ibidem, w. 204-209.

MARIA

odwracając się z drzeniem

Przeprasza, jakby leżał w śmiertelnej pościeli.

Człowiek, co może jutra, jutra nie zobaczy,

U stóp moich klęczący błaga przebaczenia;

Gdy jemu nie przebaczę, czy mi Bóg przebaczy?

Wstań, Henryku! o przebac! przebac mi wzajemnie.²⁷

Maria odwraca się z drzeniem, ponieważ nie może udźwignąć ciężaru maski; drzenie zdradza jej niepewność, wahanie. Imperatyw zawarty w twarzy nie pozwala jej na przedmiotowe potraktowanie Henryka; nakaz przebaczenia podyktowany jest silnie zakorzenioną religijnością, która uniemożliwia bohaterce całkowite poddanie się złu, bezrefleksyjne posłuszeństwo wobec Botwela i w końcu całkowite zerwanie dialogu z mężem, którego twarz wciąż nie pozwala jej na ostateczny krok ku zbrodni. Bowiem kłamstwo, zakładanie maski lub zasłanianie twarzy nie świadczą o uprzedmiotowieniu innego. „Kłamać to nie to samo co uprzedmiotawiać. Nie znaczy to również uznać w innym równorzędne Ty”²⁸ – zauważa autor *Filozofii dramatu*. Jednakowoż kłamstwo świadczy o tym, że inny istnieje, że to właśnie jego obecność skłania nas do maskowania prawdy. Zazwyczaj ukrywana rzeczywistość nosi znamiona zbrodni, a oprawca, chcąc za wszelką cenę tę płaszczyznę przysłonić, dąży do tego, „by ukonstytuować wokół siebie, a następnie przekazać innym drugi świat”²⁹. Efektem tego jest „podwójna scena”³⁰ i „podwójny dialog”³¹, które stwarzają ułudę prawdy.

Henryk daje się łudzić masce, wierzy, że Maria ma czyste zamiary. Temu złudzeniu nie poddaje się Nick. Sługa Darnleja uważnie obserwuje królową, a ona wyraźnie czuje, że każdy niewłaściwy gest czy słowo mogą ją zdradzić. Nick zatem de-maskuje³² królową. Ona zaś, wiedząc o tym, zasłania twarz poprzez

²⁷ Ibidem, w. 210-214.

²⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s.109.

²⁹ Ibidem, s. 108.

³⁰ Zob. ibidem, s. 108.

³¹ Zob. ibidem, s. 109-111.

³² Nie chodzi tu o potocznie rozumianą demaskację. Nick wie, że Maria jest nieszczerą, że nie odsłania swojej twarzy. Jednak nie może wiedzieć, co królowa skrywa pod zasłoną; nawet Maria ma problem z określeniem swojego „ja”, jest niepewna siebie. Im bardziej on jej się przygląda i próbuje „odsłonić”, tym bardziej ona się maskuje poprzez zdradzające ją zachowanie. Stąd de-maskacja oznacza odkrycie zamaskowanego lub przysłoniętego człowieka, lecz nie zerwanie maski czy zasłony.

wykonywanie drobnych, zdradzających ją gestów, ujawniających wprost to, co należy ukryć; drży pod spojrzeniem Nicka.

NICK

Zadrzała, przed mém okiem nic się nie ukryje.

do Marii cicho

Pani, podziel się z królem napoju półową,

Bo kto wie, gdy król twoje lekarstwa wypije,

Może ci się podobny napój w nocy przyda.³³

W odpowiedzi na te słowa Maria odwraca od niego głowę ze wzgardą³⁴. Pogardliwe odwrócenie głowy wskazuje na emocje, których Maria nie chce ujawnić, zwłaszcza wobec Nicka. Wstydy się prawdziwego celu swej wizyty. Wie, że Nick bacznie ją obserwuje, a spojrzenie innego to, zdaniem Tischnera, źródło wstydu.

Bezpośrednim źródłem wstydu jest spojrzenie innego. Wtrąca mnie ono w stan oskarżenia. Inny pogardza mną. Czyni ze mnie przedmiot. I wtedy odkrywam, że inny jest. Sposobem doświadczenia innego jest mój wstyd wobec niego. To powtarza się stale. Podglądamy się. Jesteśmy dla siebie oskarżycielami.³⁵

Pogardliwy gest Marii jest więc uzasadniony; poczuła się poniżona przez Nicka, jego wzrok „przyłapał” ją na niegodziwości. Wywyższenie wobec drugiego ma ukryć niepewność własnego postępowania, własnej tożsamości. Automatycznie Nick i Maria stają się wrogami. Związane jest to ze specyficzną relacją, jaka zachodzi między „podglądającym” a „podglądanym”. Tischner, podążając za Sartre’em, podaje przykład sytuacji, gdy ktoś kogoś podgląda przez dziurkę od klucza i zostaje przyłapany przez osobę trzecią.

(...) Ktokolwiek zbliża się do mnie, gdy jestem zajęty podglądaniem innego, jest moim przeciwnikiem. Mogę od niego oczekiwać samej tylko pogardy. Chwila zetknięcia się z nim jest zarazem chwilą rozstania. Podobnie jak nie ma spotkań między panem a niewolnikiem – stosunkiem tym rządzi dialektyczna zasada

³³ Zob. J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. III, w. 190-193.

³⁴ Zob. ibidem, w. 193-194 (didaskalia).

³⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 54.

przeciwieństw – tak nie ma spotkań między pogardzającym a pogardzanym. Pogarda wznosi nieprzekraczalną barierę między ludźmi.³⁶

Maria i Nick pozostaną więc już do końca wrogami. Pogarda odgradza ich od siebie, powoduje, że relacja między nimi będzie tylko walką, w której nie dojdzie do żadnego spotkania, żadnej formy międzyludzkiej relacji³⁷.

Poprzez wstyd człowiek doświadcza innego³⁸ – stwierdza Tischner i przywołuje autora *Bytu i nicości*:

Dla Sartre'a „bycie-dla-drugiego”, ujawniające się w intencjonalnej konstrukcji wstydu, jest podstawą „bycia-dla-siebie”. Inaczej mówiąc: to, kim jestem dla drugiego człowieka, jest rozstrzygające dla tego, kim jestem sam dla siebie – inny wtrąca mnie w stan zawstydzenia, a wstyd czyni ze mnie tego, kim jestem. Inny jest piekłem, ale od tego piekła uciec nie można. Jestem skazany na samotność (...).³⁹

Rozmowa Marii z Henrykiem w towarzystwie Nicka jest stwarzaniem przez królową podwójnej sceny, która ma służyć maskowaniu prawdy. Jednak przenikliwość Nicka nie pozwala bohaterce na ostateczne ukonstytuowanie i skuteczne przekazanie innym drugiego świata. Ta nieudana próba budowania podwójnej sceny ma swoje źródło w niepewności królowej, która żyje na pograniczu dobra i zła, religijności i zamknięcia na innego, a tym samym na Boga. Problem z jasną identyfikacją siebie, odsłonięciem własnego ja, powoduje zasłonę wstydu. Tischner powiada, że zjawisko wstydu kieruje uwagę na podmiot wstydu, czyli na tego, kto się wstydzi. Wstydzącemu się chodzi w jego wstydzie o obronę jakiejś wartości, a podmiotem, któremu chodzi o wartość jest Ja aksjologiczne, Ja osobowe, Ja wkorzenione w świat⁴⁰.

Podmiotem wstydu – jego aksjologicznym warunkiem możliwości – jest więc wartość osobowa, istniejąca w świecie, jakaś mniej lub bardziej określona godność ludzka.⁴¹

³⁶ Ibidem.

³⁷ Zob. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, Poznań 2005, s. 35.

³⁸ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 53.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Zob. ibidem, s. 55.

⁴¹ Ibidem.

„Zasłona jest tym, co człowiek ma, twarz jest tym, kim człowiek jest”⁴². Kim zatem jest Maria? Konfrontacja z Nickiem ma być odpowiedzią na to pytanie. Królowa jednak nie umie jednoznacznie określić swojej tożsamości, nie ujawnia twarzy, ponieważ nie potrafi opowiedzieć się po stronie wartości, które uznaje. Rodzi się pytanie: czy maska jest jej potrzebna po to, by ukryć „brak twarzy”? Nawet w finale utworu Maria nie opowiada się po stronie żadnych wartości, nie wiadomo, w którą stronę zmierza. Czy świadczy to o „beztwarzowości” królowej? Tischner pisze, że prawdą jest coś, co skrywa się poza maską, czyli jej przeciwieństwo. Czasami maska ukrywa też brak twarzy, jednak filozof pyta: „czy beztwarzowość może być uznana za prawdę człowieka?”⁴³. Beztwarzowość byłaby obojętnością na prawdę lub fałsz, jednak w przypadku Marii o takiej obojętności raczej mówić nie można. Zdaniem autora *Filozofii dramatu*, twarzy szukamy poza maskami, tak jak się szuka prawdy.

Twarz kryje w sobie coś idealnego, a wszystko, co idealne, może być dane albo wprost – wtedy budzi zachwyt i zobowiązanie – albo poprzez swe przeciwieństwo, swe przeczenie, swą ułudę. Kłamstwo skłania do prawdy, jak ciemność do światła. Podobnie maska i twarz. Gdy pytamy skąd maska? Dlaczego maska? Po co maska? – ulegamy idealności twarzy. Idealność tę nazywamy prawdą. Co jednak nie znaczy, że twarz jest, że żyje we wcieleniu. Sedno sprawy polega na tym, iż dla samego maskującego się jego własna twarz może być wyłącznie taką idealnością, której szuka on dla samego siebie.⁴⁴

Zatem pod maską królowej kryje się poszukiwanie jakiejś idealności, stanu, w którym Maria odnalazłaby prawdę, prawdę o sobie samej, o wartościach, które uznaje i które chce wyznawać, nie ulegając złu. Niemożność jednoznacznej identyfikacji prowadzi ją na skraj szaleństwa, zwłaszcza gdy Botwel w ostatniej scenie mówi:

BOTWEL

(...)

Słuchaj! otrułaś króla, jesteś moją!

⁴² Ibidem, s. 56.

⁴³ Ibidem, s. 61.

⁴⁴ Ibidem, s. 61-62.

MARIA

Twoją?...

O! nie, Botwelu! ty mnie skłonisz do szaleństwa.⁴⁵

Królowa próbuje się bronić, odwraca się od tego, co jest ciągle sprzeczne z jej pierwotnymi przekonaniem. Dramat królowej pozostaje otwarty, podobnie jak dramatyczny utwór Słowackiego.

O podwójnej scenie można również mówić, analizując zachowanie Balladyny. Od początku w jej postępowaniu wyczuwalny jest fałsz, nieszczerść zapewnień, brak jednoznacznych odpowiedzi narzucających się zwłaszcza w opozycji do szczerych i prostych wypowiedzi Aliny⁴⁶. Jednak zdarzenia przed zbrodnią są tylko zapowiedzią podwójnej sceny, która towarzyszyć będzie Balladynie od momentu pierwszej zbrodni aż do ostatniej chwili dramatu, gdy królową zabije piorun. Punktem krytycznym jest pierwsze zabójstwo, które staje się przyczyną rozdzielenia.

Dwoistość znaczeniowa sceny ma swą podstawę organizacyjną w zbrodni. Zabójstwo jest wydarzeniem, które swą realnością przewyższa wszystkie inne wydarzenia. Dzieli ono wyraźnie bieg życia zabójcy na część przed i część po zabójstwie. Organizuje wokół siebie, jak wokół osi, życiową przestrzeń zabójcy. Jego obecność jest mocna, mocniejsza niż bicie piorunów, krzyk miasta, ryk największych wodospadów... A przecież wymaga ukrycia. Jakby nigdy tego nie było. Im mocniej daje o sobie znać, tym bardziej trzeba ją ukryć, ale im bardziej pieczołowicie się ją skrywa, tym bardziej wyłania się spod zasłon.⁴⁷

Tischnerowski fragment bardzo trafnie opisuje sytuację, która dotyczy złej siostry. Zabójstwo Aliny stanowi zarówno w dramacie, jak i w życiu głównej bohaterki oś, wokół której koncentruje się akcja, wyznaczając granicę między czasem przed zbrodnią i po dokonaniu zbrodni. Prawdą obiektywną jest, że Alina została zabita przez swoją siostrę, a dążeniem morderczyni jest ukrycie tej obiektywnej

⁴⁵ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. V, sc. IV, w. 262-263.

⁴⁶ Zob. J. Słowacki, *Balladyna*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953, a. I, sc. III, w. 704-754.

⁴⁷ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 108.

rzeczywistości⁴⁸. Scena w lesie to kulminacja i eksplozja szaleńczych emocji Balladyny, po których następuje zwrot – uświadomienie czynu i walka z prawdą. W spotkaniu dwóch sióstr jest zawarta istota całej tragedii, która projektuje dalsze „bycie” Balladyny⁴⁹. Zabójstwo sprawiło, że znalazła się w zupełnej izolacji, w piekle własnych myśli i wyrzutów sumienia. Ta niezamierzona alienacja bohaterki w stosunku do świata powoduje, że niezbędne jest założenie maski, która chroni przed ludźmi, przed ich sądem, potępieniem i karą. Paradoksalnie, chroni również przed potępieniem samej siebie. W konsekwencji Balladyna zaczyna żyć w kłamstwie – kłamie, że Alina uciekła, że uboga Wdowa to jej matka, oszukuje Kirkora, kłamie, że jest sprawiedliwą królową, kłamie, zakładając na czoło czarną przepaskę, by ukryć ślady zbrodni. Kłamstwo i maska są jednak zasadne tylko wtedy, gdy istnieje inny człowiek, gdy trzeba żyć wobec kogoś. „Maska (...) zjawia się dopiero wraz z pojawieniem się innego człowieka; w samotności traci ona sens. Maska jest maską z winy innych (...)”⁵⁰. Tuż po dokonaniu zbrodni następuje chwila refleksji, Balladyna z przerażeniem toczy wewnętrzny dialog:

(...) Któż zabija

Za malin dzbanek siostrę?... Jeśli z bora
Kto tak zapyta? powiem – ja. – Nie mogę
Skłamać i powiem: ja! – Jak to ja?... Wczora
Mogłabym przysiąc, że nie... W las!... w las!... w drogę,
Wczorajsze serce niechaj się za ciebie
Modli. – Ach jam się wczoraj nie modliła.
To źle! źle! – dzisiaj już nie czas... Na niebie
Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła,
Jakby nie było Boga.⁵¹

⁴⁸ „Podstawowym założeniem pospolitego rozumienia prawdy jest założenie obiektywnej rzeczywistości, do której odnosi się wszelkie poznanie. Raskolnikow naprawdę jest. Lichwiarka jest. Jest siekiera, pokój, kwity zastawne... Przede wszystkim jednak jest zabójstwo. Stąd pytanie: zabiłeś czy nie zabiłeś? Raskolnikow kłamie. Kłamstwem stara się ukryć »obiektywną rzeczywistość«.” (Ibidem, s. 108).

⁴⁹ Spotkanie dwóch sióstr w lesie rzutuje na dalsze życie bohaterki także ze względu na przestrzeń. W. Próchnicki pisze: „Pierwsze zabójstwo Balladyny następuje w lesie, który staje się miejscem zła. Bo »natura zbrodnią pogwałcona, mścić będzie się«, przestrzeń lasu będzie odtąd dla bohaterki obca i wroga, w każdej chwili bowiem może zdemaskować jej czyn. Nocna wędrówka Balladyny przez las, trwożne wyczekiwanie wieści o zdarzeniach tam się toczących wynikają z obawy przed wykryciem zbrodni, wszystkie następne zabójstwa są logicznym następstwem pierwszego.” (W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 97).

⁵⁰ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 57.

⁵¹ J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. II, sc. I, w. 229-238.

Zaskakująca w tej wypowiedzi jest niechęć do kłamstwa, które wydaje się dla bohaterki czymś niezaprzeczalnie złym. Jednak Balladyna zabrnęła już za daleko: nie modliła się poprzedniego dnia, zabiła siostrę, musi kłamać; lepiej więc uznać, że Boga nie ma i uporządkować życie na nowo bez wartościowania, dbając jedynie o ukrycie niecnego czynu, a także usunięcie wszystkich, którzy mogliby się domyślić prawdy. Nowe życie ma zapewnić jej dostatek, honory i władzę, a to warte jest zabicia siostry i wyparcia się Boga. Fakt zabójstwa nie jest więc dla niej bolesny, ale jego wyjawienie mogłoby pozbawić bohaterkę pozycji zdobytej niegodnymi środkami i skazać na śmierć⁵². Z przerażeniem słucha, jak Goplana udająca Alinę mówi, że to nie fakty, ale jedynie sen:

To sen... to sen – ha?... rozum już przywyknął
Do twojej śmierci. Skoro bym otarła
Krew z mojej ręki... byłabym szczęśliwa.⁵³

Bohaterka nie chce więc przeczyć, że siostrę zabiła, jednak ujawnienie prawdy jest drogą do zguby, dlatego też należy zrobić wszystko, bo ją ukryć, zacierając wszelkie ślady zbrodni. Jednak im bardziej chce ją zakamuflować, tym bardziej staje się ona wyraźna.

Ukrycie twarzy pod maską w przypadku Balladyny jest przysłonięciem siebie przed samoświadomością, bo czym jest zagłuszanie wyrzutów sumienia, jeśli nie zakładaniem maski przed samym sobą? Inny istnieje w Balladynie – to część jej osobowości, to dobro, które ostatecznie zostało wyparte przez urzeczywistnienie pokusy morderczego czynu. Jeśli jednak nie istniałby drugi człowiek, który nieustannie grozi demaskacją, potępieniem, jeśli nie istniałby Bóg, to maska byłaby zbędna, bo łatwo można samego siebie usprawiedliwić, jeśli jest się jedyną wyrocznią dla własnego postępowania. Lęk przed innymi, przed odkryciem prawdy

⁵² Balladyna zostaje kilkakrotnie postawiona przed możliwością „odwrócenia faktów”, jednak korzyść z popełnionej zbrodni i związana z tym nobilitacja społeczna są dla niej tak wielkie, że nawet wyrzuty sumienia nie są w stanie jej od tego odwieść. W. Próchnicki pisze: „Rozdarcie między sumieniem i karą a pragnieniem i korzyścią powoduje, że gdy kilkakrotnie zostaje Balladynie przedstawiona propozycja odwrócenia biegu czasu, czy raczej powrotu do punktu wyjścia z prawdopodobnie niekorzystnym dla niej rozwojem dalszych zdarzeń, bohaterka rezygnuje z tej możliwości. Ani pustelnik, ani Goplana, proponując powrót do stanu sprzed zbrodni kosztem odrzucenia »sukcesu« nie doprowadzają do powrotu sytuacji pierwotnej.” (W. Próchnicki, *Romantyczne światy...*, op.cit., s. 102).

⁵³ J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. II, sc. I, w. 373-375.

przez otoczenie powoduje, że maska staje się czymś nieodzownym, kryjówką przed potencjalnym wrogiem, którym może być każdy⁵⁴. Maską ma łudzić innych, ale ma łudzić także samą Balladynę, stwarzać wrażenie, że da się żyć, nie pokazując twarzy.

Dla zabójców kłamstwo jest ucieczką, jedyną nadzieją, ratunkiem przed zniszczeniem przez prawdę.⁵⁵

Kłamstwo jest nadzieją zabójcy. Kłamstwo zwraca się na zewnątrz, ku innym. Kłamstwu zwróconemu na zewnątrz towarzyszy wewnętrzna prawda. Im większa potrzeba kłamstwa, tym wyraźniejsza świadomość prawdy. Jestem mordercą. Czy można to jakoś usprawiedliwić? Usprawiedliwienie to powinno być uniwersalnie ważne, a więc prawdziwe. (...) Lepiej więc kryć zabójstwo. Cokolwiek by się rzekło, lepiej jest kłamać.⁵⁶

Tischnerowski opis emocji kłamcy odnosi się również do starszej z sióstr. Prawda o dokonywanych przez nią czynach staje się coraz bardziej wyraźna, tym samym kłamstwo musi być bardziej zdecydowane. Początkowo wystarcza okłamać matkę i Kirkora, że Alina uciekła, jednak paniczny strach każe Balladynie już nie kłamać, ale zabijać – by nie wydało się kłamstwo, a w konsekwencji prawda. Wypowiedź bohaterki wyraźnie sugeruje, że nie oszczędziłaby nawet własnego dziecka, by zbrodnia się nie wydała, aby nie istniał człowiek, który zna jej straszliwą tajemnicę. Po krótkim namyśle dochodzi jednak do wniosku, że dziecko nic nie wie i dlatego nie trzeba się go pozbywać.

BALLADYNA (do Kostryna)

Jak to? i dziecko noszone w żywocie

Będzie wiedziało? – Idź! – W biednej istocie

Nie urodzonej taka tajemnica.

Ty się najgrawasz? jeśli tak było,

Jak ty powiadasz – czy ja szalenica

Porodzić żywe? Lecz nie – będzie żyło,

Dziecko nic nie wie...⁵⁷

⁵⁴ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 80.

⁵⁵ Zob. ibidem, s. 117.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. IV, sc. V, w. 552-558.

Relacje z innymi są dla Balladyny relacjami przedmiotowymi. To, co nie stanowi zagrożenia, może pozostać, jednak to, co może stać się przyczyną jej klęski, musi być usunięte. Sama twierdzi, że skoro dziecko zna tajemnicę, to szaleństwem jest je wydawać na świat. Oświadczenie, że „będzie żyło”, jest bardzo kategoryczne, to gest bliski Bogu-Stwórcy, który decyduje o istnieniu człowieka, o możliwości jego istnienia. Jednak, skoro bohaterka już dawno wykluczyła Boga ze swego życia i świata, w którym się porusza, to sama wyrokuje o swoim bycie i byciu innych.

Tischner przytacza dwa przykłady obrazujące stosunek człowieka do prawdy. Pierwszym z nich jest obrona Sokratesa, dla którego prawda jest drogą do ocalenia życia; drugim obrona Raskolnikowa, dla którego drogą do ocalenia życia jest kłamstwo⁵⁸. W przypadku Balladyny drogą do ocalenia życia ma być kamuflowanie prawdy poprzez niszczenie każdego, kto mógłby tę prawdę wyjawić. Właściwie w tekście dramatu nie ma momentu, w którym Balladyna zaprzecza, że popełniła zbrodnię. Owszem, kłamstwo przychodzi jej łatwo, kiedy opowiada Wdowie o ucieczce Aliny, kiedy wypiera się swojego pochodzenia i swojej matki. Trudno jednak stwierdzić jednoznacznie, że Balladyna kłamie, by ukryć prawdę, tak jak to robi, przywołany przez Tischnera, Raskolnikow. „Kłamać znaczy: podawać innemu nieprawdę jako prawdę. Raskolnikow pytany, czy zabił, odpowiada, że nie zabił.”⁵⁹ Balladyna nie zaprzecza, że zabiła Alinę, nikt jej też nie przesłuchuje, nie pyta. Można stwierdzić, że zaprzeczenie to nie istnieje w przekazie werbalnym, ale jedynie pozawerbalnym. Jednak i słowa, i gesty, mimika, zachowanie mają ludzi innych, utrzymywać w przekonaniu o czystej i jasnej przeszłości głównej bohaterki.

Każde kłamstwo jest kłamstwem o czymś – posiada ono wymiar intencjonalny. Na mocy wymiaru intencjonalnego kłamstwo dotyka sceny ludzkiego dramatu. Scena ta przybiera dwoiste znaczenie – inne dla kłamiącego, inne dla okłamywanego. Dla Raskolnikowa zaistniało: zabiłem. Dla innych obowiązuje coś przeciwnego: nie zabiłem. Stąd wyłania się kluczowe zadanie kłamcy: tak przedstawić obraz sceny i dziejący się na scenie bieg wydarzeń, aby ukryć zaistniałe zabójstwo.⁶⁰

Nieustanna kontrola własnych zachowań, słów, reakcji sprowadza się do ogromnego wysiłku, walki ze sobą oraz z wrogim, podejrzliwym otoczeniem. Tischner zapytuje:

⁵⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 102.

⁵⁹ Ibidem, s. 104.

⁶⁰ Ibidem, s. 108.

czyż nie więcej wysiłku umysłowego potrzeba człowiekowi do zbudowania domu kłamstwa niż domu prawdy?⁶¹ Skuteczne budowanie fałszywej sceny polega na nieustannej czujności, intensywnej obserwacji, wielkiego wyczulenia na słowa i zachowania innych.

Autor *Filozofii dramatu* zaznacza, że „dialog kłamstwa” jest niemożliwy bez wewnętrznego uznania prawdy, bez „dialogu prawdomówności”, bez nieustannej kontroli prawdy⁶². „Aby wiedzieć, jak prawdę ukryć, trzeba ją mieć stale na oku” – pisze Tischner⁶³. Balladyna bardzo mocno tego przestrzega. Pamięta czas, miejsce zbrodni, okoliczności, najwyraźniej śledzi krążących wokół tej prawdy ludzi, staje się baczny i podejrzliwy obserwatorem⁶⁴. Robi to po to, by nieustannie kontrolować możliwość odkrycia faktów przez kogokolwiek.

Wewnętrzny dialog prawdomówności obraca się wokół kluczowego zadania samoobrony. Jest przesycony lękiem kłamcy o samego siebie. Lęk doprowadza do rozszczepienia świadomości egotycznej na Ja-dla-siebie i Ja-dla-innych. Pierwsze Ja jest podmiotem dialogu prawdomówności, drugie Ja jest podmiotem dialogu kłamstwa. (...) Podwójna scena jest projekcją podwójnego dialogu i podwójny dialog projekcją podwójnej sceny. Korelatem Ja-dla-siebie jest scena dla mnie; korelatem Ja-dla-innych jest scena dla innych. Na pierwszej scenie toczy się mój dramat dla mnie, a na drugiej mój dramat dla innych. Kłamać umiejętnie znaczy: umieć zmieniać relacje dialogiczne i zarazem umieć przechodzić z jednej sceny na drugą bez mnożenia śladów zbrodni.⁶⁵

Balladyna największą walkę toczy ze sobą, ze swoimi myślami, strachem, by się nie zdradzić, by nikt się nie domyślił, że popełniła zbrodnię. Walka toczy się w dwóch sferach: na poziomie świadomości bohaterki oraz w pewnej zewnętrżności, czyli drugiej sceny. Jednak i w sferze samej świadomości bohaterki dokonuje się rozbiecie. Balladyna chce bowiem ukryć zbrodnię przed samą sobą, wyprzeć ją ze świadomości. Zatem rozdwojeniu ulega również Ja-dla-siebie, realizując się z jednej strony w postanowieniu życia, jakby nie było Boga, a z drugiej w nieustannej

⁶¹ Zob. ibidem, s. 104.

⁶² Zob. ibidem, s. 111.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Por. ibidem, s. 110-111.

⁶⁵ Ibidem, s. 111.

świadomości zbrodni i strachu przed jej ujawnieniem. Bohaterka jest przerażona, że sama siebie może kiedyś zdradzić:

Piekło!

Mieszam się – bladnę... Ja się kiedyś zdradzę
Przed matką, mężem... Wszystko się urzekło
Na moją zgubę. Ludzie jako szpaki
Uczone mowy przez okropną władzę
Sprawiedliwości, nie myśląc o mowie
Tak mówią, jakoby tajnymi szlaki
Dążyli ciągle w głąb serca. Surowie
Kładą sędziego pytanie: czyś winna,
Krętymi słowy... (...).⁶⁶

Podobnie karci siebie za wizytę u Pustelnika, która utwierdza ją w przekonaniu, że należy mieć się jeszcze bardziej na baczności:

(...) – Piekło!

Tysiącem słów nie mogę zabić tego słowa:
On wie. – Na cóżem poszła do tego człowieka?
Straciłam się; szatańska ręka mnie zawiodła.
I pomyśleć? Że gdyby nie te odwiedziny,
Starzec byłby jak owe ludzi miliony,
Których nigdy na świecie nie spotkałam. (...).⁶⁷

Następne sceny potęgują jeszcze emocje Balladyny. Opowieść Gralona traktuje jak podstęp, pułapkę, kojarzy jego słowa ze zbrodnią, a śledzący zdarzenia Kostryn wykorzystuje jej słabość, by mieć udział w walce o pozycję i ostatecznie zdobyć władzę⁶⁸.

Kulminacją strachu przed wyjawieniem prawdy jest scena uczty, w której bohaterka staje na granicy obłędu. Przeraża ją myśl, że swoim zachowaniem i reakcją na dziwną pieśń o malinach może naprowadzić obserwatorów na trop

⁶⁶ J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. III, sc. II, w. 242-251.

⁶⁷ Ibidem, a. III, sc. V, w. 698-704.

⁶⁸ Zob. ibidem, w. 725-809.

skrętnie ukrywanych zdarzeń. Budowanie drugiej sceny wymaga więc siły, determinacji, ogromnie silnego charakteru.

Po co to wyczerpujące budowanie sceny? Czym właściwie jest zbrodnia, że nie można jej sobie podporządkować, że władza człowiekiem i im bardziej chce ją zamaskować, tym więcej wysyła znaków sygnalizujących jej istnienie? Tischner odpowiada:

Żmudne budowanie podwójnej sceny i prowadzenie podwójnego dialogu służy jednemu celowi podstawowemu – zamaskowaniu tego, co jest. Co jest? Jest zbrodnia. Co to znaczy? (...) Czy jest ona w spostrzeżeniu, w przypomnieniu czy w natrętnym wyobrażeniu? Mówiąc, że zbrodnia jest, wskazujemy na szczególnie sposób przeżywania rzeczywistości: to, co jest, ma sens zbrodniczy. Zbrodnia zabarwia wszystko, nawet świat daleko od zbrodni leżący. Moc jej obecności nie ma równej sobie.⁶⁹

Opisana przez Tischnera moc zbrodni ogarnia więc i Balladynę, władza nią całkowicie w czasie zamkowej uczty, gdy już teraz współ z Kostrynem prowadzi podwójny dialog:

Pijcie, panowie!

(Do Kostryna, który ją za rękę ściska, mówi cicho.)

Chłopcze! Siedź spokojny!

Na Boga! Patrzą – odgadną – zginiemy.

(do innych)

Pijcie, panowie! Panie Chrząszcz z Jemioły,

Pij waść. – Dlaczego pan Gryf siedzi niemy?

Proszę wynaleźć wesołą rozmowę.⁷⁰

Cała scena w zamku obrazuje stopniową eskalację przerażenia Grabini błądzącej w rzeczywistości zbrodniczej. Pieśń o malinach zainicjowana przez Chochlika nasycza przestrzeń zamku atmosferą zbrodni, Balladyna stacza wyczerpującą walkę z tym, co istnieje od czasu zabicia Aliny, z siłą morderczego czynu. To przeciwność, która nad nią dominuje i przenika całą przestrzeń życia:

⁶⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 112.

⁷⁰ J. Słowacki, *Balladyna...*, op.cit., a. IV, sc. I, w. 17-21.

To, co jest, nie jest ani spostrzegane, ani doświadczane – jest przeżywane. Czym jest to, co jest? Jest istnieniem zbrodniczym. Istnienie zbrodnicze jest nam dane na sposób przeżywania. Przeżywanie to polega na odwróceniu od istnienia. Nie docieramy więc do niego za pośrednictwem aktów intencjonalnych, jak do przedmiotów istniejących na tym świecie. Zbrodnia jest obecna w mrocznej sferze świadomości, u źródeł intencji, które się od niej odwracają. Świadomość zbrodni nie jest ani jasna, ani wyraźna jak kartezjańskie *cogito*. (...) A przecież moc jej obecności przewyższa wszystkie inne. Jej świadomość przenika głębiej niż świadomość własnego ciała, bierze we władanie uczucia i rozum, trwogą napawa serce. W końcu z tego, kto pragnął być władcą człowieka, czyni posłusznego sługę.⁷¹

Psychika Balladyny jest podporządkowana morderczemu dziełu. Istnienie zbrodnicze ma swój początek jeszcze przed samym aktem zabójstwa. Tischner pisze, że początek zbrodni jest w człowieku, w jego duszy, w dłoniach, potem ogarnia narzędzie zbrodni, a na końcu pojawia się najważniejsze – ofiara, bez której zbrodni by nie było⁷². Jeszcze przed morderczym czynem Balladyna jest już ogarnięta przez żywioł zbrodni. Wskazuje na to scena malinobrania⁷³, gdzie rzeczywistość jawi się Balladynie w krwawych kolorach, ogarnięta siłą mającej nastąpić zbrodni.

BALLADYNA

Jak mało malin! A jakie czerwone
By krew. – Jak mało – w którą pójde stronę?
Nie wiem... A niebo jakie zapalone
Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo?
Noc wolę ciemną niż taki poranek...
Gdzie moja siostra?... musiała na prawo
Pójść i napełnić malinami dzbanek;
A ja wśród jagód chodzę obłąkana

⁷¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 113.

⁷² Zob. ibidem, s. 113.

⁷³ M. Inglot wskazuje tu na zależność między sytuacją postaci a rolą przyrody: „Dla Aliny maliniak tworzy mozaikę baśniowo-sielankowych barw. Wśród malin rosną pachnące kwiaty, kuszące swą wonią i kolorem, a maliny mają różowy kolor: ulubiony kolor rokokowych sielanek. (...) Balladyna, która wybrała kierunek przeciwny, widzi zupełnie odmienną przestrzeń. W tej przestrzeni nie będzie już rajskich kwiatów, ale zasyczą węże. Dominującym kolorem będzie czerwień: malin i wschodzącego słońca. Czerwień, proroczo porównana przez bohaterkę do koloru krwi.” (Zob. M. Inglot, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1984, s. XXIX).

Jakąś rozpaczą, i łzy gubię w rosie.⁷⁴

Po dokonaniu czynu powstaje problem świadków i sędziego⁷⁵. Podwójna scena i podwójny dialog mają zmylić świadków, lecz sędzia bez przesłuchań i śledztwa wymierza karę morderczyni. Zamyka się krąg zbrodniczego istnienia⁷⁶. Ta, która zabiła, sądzi własne czyny, a Opatrzność wymierza sprawiedliwość⁷⁷:

KANCLERZ

Radź się sumnienia i sądz.

BALLADYNA

(*Po długim milczeniu*)

Winna śmierci!

(*Piorun spada i zabija królowę – wszyscy przerażeni.*)⁷⁸

Balladyna wydała wyrok sprawiedliwy, uznała siebie morderczynią. Tischner pisze:

Przeżycie tego, kim jestem, dochodzi do pełni dopiero wtedy, gdy słyszę z zewnątrz: tyś morderca. Nagle pryskają złudzenia. Rozkrusza się dotychczasowy świat. Nie ma już żadnej sceny, wszystko sypie się w gruzy.⁷⁹

Tak też dzieje się z główną bohaterką dramatu. „Wewnętrzne przyznanie” dokonuje się stopniowo poprzez reakcję ludu na oskarżenia kierowane pod adresem zbrodniarza-królowej. Prawo nakazuje karać śmiercią za śmierć, ale także za niewdzięczność dzieci wobec rodziców:

⁷⁴ J. Słowacki, *Balladyna*..., op.cit., a. II, sc. I, w. 155-163.

⁷⁵ U Tischnera pojawia się „sędzia śledczy”, zajmujący się sprawą Raskolnikowa. (Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*..., op.cit., s. 113).

⁷⁶ Zob. ibidem, s. 114.

⁷⁷ M. Piechota pisze: „Finał tragedii przedstawia to, co już zapowiedziała Goplana, że Bóg mściciel na podobieństwo gromowładnego Zeusa upuści piorun na ludzkie winy. Piorun zemsty przywraca równowagę w świecie moralnym, zbrodnia nie została bez kary, rozwiązanie to zgodne jest z ludowymi wyobrażeniami o sprawiedliwości realizowanej przez siły świata nadprzyrodzonego wobec bezsiły i zawodności ludzkich wyroków. Takie wyobrażenia spotykamy w *Balladach i romansach* Mickiewicza.” (M. Piechota, *Żywiół epopeiczny w twórczości Słowackiego*, Katowice 1993, s. 103).

⁷⁸ J. Słowacki, *Balladyna*..., op.cit., a. V, sc. IV, w. 584.

⁷⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*..., op.cit., s. 114.

KANCLERZ

Pani, ty milczysz? Takiej nieprawości
Mszczą się okropnie nasze mądre prawa.

BALLADYNA

Przecież nie śmiercią?

KANCLERZ

Lechitów ustawa

Śmierć przepisuje na niewdzięczne dzieci.⁸⁰

Zewnętrzny osąd prowadzi do uznania winy przed sobą. Balladyna wie, że popełniła zbrodnię, jednak kategorię werdykt zebranych daje jej pełną świadomość popełnionych czynów. Trzy razy bohaterka musi uznać przed światem swoje przewinienia. Gdy dochodzi do punktu krytycznego, pełnej świadomości czynów, następuje śmierć. Okazuje się, że nie można żyć w przeświadczeniu, iż nie ma Boga, a co za tym idzie, że za wyrządzone zło nie ma kary. Scena sądu to scena konfrontacji reguł bohaterki z regułami świata, które nie zmieniają się pod wpływem ludzkiej działalności. W ustanowionym przez Balladynę świecie rządzi przekonanie, że zewnętrżność nie konstytuuje osoby, że można samemu narzucić sobie własne prawa. Jednak ostateczne starcie z ludem owocuje uznaniem prawdy, potwierdzonym przez siły najwyższe⁸¹. Autor *Filozofii dramatu* zwraca uwagę na ten dramatyczny moment:

Wydaje się, że trzeba zwrócić uwagę na jeden szczególny moment – moment wewnętrznego przyznania. Żadne zewnętrzne uznania samowiedzy przez samowiedzę nie mają mocy konstytuowania jej rdzenia – jej sobości – jeśli nie

⁸⁰ J. Słowacki, *Balladyna*..., op.cit., a. V, sc. IV, w. 524-527.

⁸¹ M. Janion, odnosząc się do końcowej sceny dramatu, pisze: „Finał dramatu ukazuje Balladynę jako bohaterkę tragiczną, dochodzi ona bowiem do świadomości, że musi ponieść pełną, osobistą i jednostkową odpowiedzialność za wszystko, co uczyniła, że rozpoznaje swoją winę i wydaje na siebie wyrok zagłady. (...) Dążyła ona do władzy, by wznieść się ponad sąd ludu – i osiągnęła to, ale jej samej sąd dotyczy. To ona sama o sobie orzekła wyrok, który piorun boski tylko spełnia. Sumienie to miejsce praw, kanclerz każe Balladynie słuchać »głosu sumienia« – i oto ono objawia się w królowej. Więc Balladyna-królowa ma w sobie prawo moralne i uznaje je.” (M. Janion, *Obrona „Balladyny”*, [w:] eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 137).

W świetle Tischnerowskiej filozofii wydaje się jednak, że sąd Balladyny o sobie samej pochodzi z zewnątrz, a nie z jej wewnętrznego przekonania o winie. Dopiero niejako pod presją otoczenia dochodzi do „wewnętrznego przyznania” bohaterki.

zostaną uznane za słuszne przez jej własną, wewnętrzną instancję. Nie można nikomu narzucić świadomości mordercy bez jego przyzwolenia. A przyzwolenie to nie jest możliwe bez wewnętrznego sprawdzenia. Sprawdzenie polega na spotkaniu z prawdą. (...) Kłamca ulega prawdzie, która w nim była. Lecz by wiedzieć, że taka prawda w nim była, trzeba, aby przyszedł ktoś z zewnątrz i powiedział: tyś morderca.⁸²

O budowaniu podwójnej sceny można mówić także w przypadku bohaterów *Beatryks Cenci*. Stosunek głównej bohaterki oraz jej bliskich do prawdy jest podobny do stosunku Balladyny (ukrywanie prawdy jest drogą do ocalenia życia), jednakże specyficzne okoliczności stawiają zbrodnię rodziny Cencich w zupełnie innym świetle. Beatryks i Balladyna to morderczynie, a właściwie zabójczynie⁸³ swoich najbliższych, jednak postawa tej pierwszej budzi współczucie, litość z powodu zaznawanego zła, zarówno ze strony ojca, jak i zła płynącego z samego aktu zabójstwa. W Beatryks nie ma pychy, która tak dobrze jest widoczna w zachowaniu Balladyny, lecz świadomość zbrodni, będącej owocem bezradności. Balladyna zabiła, ponieważ zbrodnia miała być dla niej bramą do „lepszego” życia, podobnie Beatryks – zabiła, by zaznać spokoju bez obecności ojca, by zaznać czegoś „lepszego”. Różnica tkwi jednak w życiu bohaterek **przed** i **po** zbrodni oraz w szczegółowej analizie motywacji. Balladyna żyje ogarnięta rzeczywistością zbrodniczą, ucieka się do kolejnych zbrodni i kłamstw, by ukryć swój czyn, natomiast Beatryks ze spokojem przyjmuje fakt popełnionego czynu, nie kłamie, nie tworzy ani podwójnej sceny, ani dialogu kłamstwa. Czyni to jednak Matka Cenci. To ona, zamiast Beatryks, przyjmuje na siebie rolę kłamiącego, maskującego zbrodnię człowieka, przejmuje ciężar zmagania się ze zbrodnią, tworzenia podwójnej sceny. Emocje kłamcy dotyczą właśnie Matki, a nie Beatryks. To, czego doświadczała w samotności swego czynu Balladyna, zostaje w przypadku Cencich rozbite na kilka podmiotów; Matka jest inicjatorem zbrodni, Fabrycy niedoszłym sprawcą, a Beatryks świadomym, zimnym zabójcą. Każde z nich uosabia część psychiki zbrodniarza – Matka odważna, ale i emocjonalna, podejmuje decyzję o zbrodni; Fabrycy to tchórzliwa część ludzkiej natury, ta która się waha i w ostatniej chwili

⁸² J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 114.

⁸³ Tischner rozgranicza te dwa pojęcia: „Zabójstwo jest aktem, który daje się wyjaśnić i przynajmniej częściowo usprawiedliwić, natomiast morderstwo jest nie do usprawiedliwienia; pierwsze wynika z jakiegoś »interesu«, drugie jest bezinteresowne.” (Ibidem, s. 37).

wycofuje z pola walki; Beatryks⁸⁴ – racjonalna, zimna strona człowieka, która wypełnia to, co zostało zaplanowane. Każdy z bohaterów swe „istnienie zbrodnicze” przeżywa w charakterystyczny dla siebie sposób, wpisując się jednocześnie w schemat konstrukcji psychicznej właściwy zbrodniarzowi.

Żywioł zbrodniczy ogarnia Cencich, podobnie jak Balladynę, jeszcze przed dokonaniem czynem, świadczą o tym ich rozmowy zdradzające przerażenie, strach, ale też brak możliwości innego rozwiązania sytuacji. Furie, które pojawiają się w domu za przyzwoleniem Matki i które wieszczą Fabrycemu przyszły czyn, są zapowiedzią krwawego zdarzenia; stopniowo ogarniają scenę, tak jak zbrodnia stopniowo zaczyna ogarniać Cencich. Podobnie jak było w przypadku Balladyny – zbrodnia jest w nich, w ich duszy, w dłoniach Beatryks, w końcu obejmuje także ofiarę i narzędzie zbrodni⁸⁵, którym także później Giani zabija swego brata, księdza Negriego⁸⁶.

W sytuacji Cencich podwójna scena wynika z chęci zatajenia nie tyle samej zbrodni, lecz tego wszystkiego, co było udziałem ojca Cenci. Świat nazywa ich ojcobójcami – to prawda obiektywna, lecz stosunek do niej ulega przewartościowaniu w świetle cierpienia zaznanego z powodu obecności ojca – tego postronni nie wiedzą, to ulega zatajeniu, z tego też powodu należy ukryć sam fakt zbrodni. O ile sama sytuacja rodziny budzi współczucie i zbrodnia zdaje się być jedynym możliwym rozwiązaniem sytuacji, o tyle nie ma usprawiedliwienia dla rzucania fałszywych oskarżeń, do czego posuwają się bohaterowie:

MATKA [CENCI]

Beatryks, weź dziecko na ręce,
A wy – wynieście trupa na ulicę.
Potem zacznijcie lament – i wśród płaczu

⁸⁴ W większości dramatów Słowackiego mężczyźni są zwykle słabi i tchórzliwi, w przeciwieństwie do kobiet, które często wchodzą w role męskie; są silne i zdeterminowane, jak chociażby w *Lilli Wenedzie* czy *Balladynie*.

⁸⁵ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 113.

⁸⁶ Na narzędzie zbrodni w *Beatryks Cenci* zwraca uwagę J. Kleiner, łącząc go z „tragediami przeznaczenia” niemieckich poetów, np. Zachariasza Wernera: „Że związek odległy istnieje między dramatem Słowackiego a »tragediami przeznaczenia«, o tym świadczy fatalistyczne piętno sztyletu Cencich. Sztylet, którym Beatryks zabiła ojca, staje się raz jeszcze narzędziem podobnego czynu: tym właśnie sztyletem Giani zabija podłego brata. Takie narzędzia zabójcze, niby kryjące w sobie klątwę popełnionej zbrodni i domagające się krwi nowej, należą do rekwizytów u niemieckich »poetów przeznaczenia.«” (Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, Kraków 2003, s. 247).

Mieszajcie imię Orsinich – z przekleństwem
Rzućcie krew jego na Orsinich głowy –
Tak się ukryje cała rzecz... (...).⁸⁷

Ukrycie zbrodni i sytuacji rodzinnej ma się dokonać przez rzucenie oskarżenia na nieprzyjaciół Cencich, zapewne towarzyszy temu w jakiś sposób chęć zemsty i poniżenia znienawidzonego rodu. Wskazanie „winnych”, by odwrócić uwagę od faktów, jest początkiem budowania podwójnej sceny, towarzyszącej kłamiącemu – zbrodniarzowi. Lamenty Matki i fałszywe działania Fabrycego, odegrane na potrzeby sytuacji, stanowią scenę-dla-innych.

MATKA [CENCI]

Ach, okropność!
Mój mąż zabity – na bruku – o Boże!
Szukajcie zbójcy... O!... tysiąc dukatów,
Kto sprawcę zbrodni wykryje... słyszycie!
O! noc okropna – boleść niespodziana...
O! córko, biedne my, osierocone.
Kto tu jest tylko, niechaj będzie świadkiem
Tego zabójstwa... niech zaborcy ściga...

FABRYCY

Matko, Orsinich to musi być sprawa!

MATKA [CENCI]

Orsinich, mówisz?... O! tak; jeszcze wczora
Kardynałowi mój mąż odpowiedział
Kwaśnemi słowy... O! biedny człowieku,
Za słowa tobie odpłacił sztyletem...
Widzicie wszyscy... jaki czyn haniebny!
Widzicie wszyscy, jak ohydna zbrodnia...⁸⁸

⁸⁷ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Wrocław 1956, a. I, sc. IV, w. 198-203.

⁸⁸ Ibidem, a. I, sc. IV, w. 296-310.

Celem sceny-dla-innych jest pozorowanie prawdy w rzeczywistości będącej kłamstwem. Prawdą dla innych ma być to, że ktoś z Orsinich zamordował ojca Cenci, rodzina zaś lamentuje po tak nagłej stracie, wzywając do schwytania mordercy. Odegranie tej sceny przez Cencich ma skierować podejrzenia na kogoś z zewnątrz i oddalić myśli postronnych osób od prawdy, ustanawiając prawdą kłamstwo. Nie znaczy to jednak, że rodzina odrzuca prawdę o swym czynie, wprowadzając nowy porządek wartości. Tischner zauważa, że „akt kłamstwa nie jest wynikiem bezwzględnego odrzucenia prawdy jako wartości”⁸⁹. Cenci doskonale zdają sobie sprawę z tego, że kłamią, ale dla nich jest to jedyne możliwe rozsądne postępowanie w obliczu całego zdarzenia.

Kłamstwo (...) zakłada, że prawda jest kłamiącemu znana – w każdym razie jest on o tym przekonany – nie jest jednak z jakichś powodów przekazywana innym. Kłamstwo zakłada nadto, iż okłamywany prawdy nie zna lub przynajmniej nie jest jej pewny. Gdyby było inaczej, kłamstwo nie miałoby sensu. I jeszcze jedno założenie: kłamiący uznaje wartość prawdomówności, wie zatem, że kłamiąc, czyni źle, jest jednak przekonany, że musi tak czynić.⁹⁰

W tym przedstawieniu nie bierze udziału Beatryks, zauważa to Cesario:

To dziwna scena... i lament wysoki...
(...)

Jedna mi tu tylko
Twarz zdziwiła... ta córka w bieliznie,
Albowiem matka ją nazwała córką.
Nieporuszona stała i ku ziemi
Trzymając oczy i pochodnię... jakby
Posąg przeszłości, na którego twarzy
Rzecz terazniejsza nie zostawia śladu
Ani się może odbić... Pośród zgrai
Lamentującej – ona jedna cicha
I z surowemi na ustach uśmiechy

⁸⁹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 105.

⁹⁰ Ibidem.

Stała... kto myślałby, że sprawiedliwość
Ważąca trupią krew na swojej szali...⁹¹

Emocje zbrodniarki są bardzo oszczędne, niewiele wiadomo o tym, jak przeżyła śmierć ojca. Jest skryta, nieporuszona, świadoma sprawiedliwości swego czynu, ale także swojej winy. Jest czysta, lecz zbrukana krwią. W akcie czwartym bohaterka przyznaje:

(...) – bo choć jestem biała,
To jestem jako najbielsza z gołębic,
Co się w kałuży krwawej chciała kąpać
I opryskała krwią całą rodzinę.
Oni niewinni... ja jedna znalazłam
Sztyletem serce ojca... (...).⁹²

Kłamstwo dotyczące popełnionej przez Beatryks zbrodni jest konieczne, a prawda nie może wyjść na jaw nie tylko ze względu na potencjalną karę, ale także ze względu na dobre imię Cencich. Rodzina jest świadoma swego wyboru, wie, że jej postępowanie jest moralnie naganne, nie odrzuca jednak wartości prawdy.

Kłamca nie przeczy temu, że prawda i prawdomówność są wartościami pozytywnymi. Kłamca nawet potwierdza słuszność tego poglądu. Cóż bowiem czyni? Podaje nieprawdę jako prawdę, czyli udaje – pozoruje – prawdę. Pozorując prawdę, kłamca składa hołd wartości, od której odstępuje.⁹³

Cenci hołdują prawdzie, ale jeszcze bardziej cenią sobie wolność, którą miała im przynieść zbrodnia. Prawdą jest dla nich fakt, że ojciec był złym człowiekiem i należało go usunąć ze sceny, ponieważ zagrażał wolności i godności innych. Należy teraz tę prawdę maskować, by ocalić życie.

⁹¹ J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, op.cit., a. I, sc. IV, w. 319-334.

⁹² Ibidem, a. IV, sc. IV, w. 335-340. Obraz skrwawionego gołębia, który w *Beatryks Cenci* jest symbolem niewinności skalanej zbrodnią, pochodzi z *Poem Piasta Dantyszka o piekle*. (Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości...*, op.cit., s. 242-243).

⁹³ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 106.

Gra na podwójnej scenie nie jest jednak łatwa. Należy się pilnować, by nie pozostawić żadnego śladu⁹⁴, by słowa i gesty nie stały się dowodem zbrodni. Pilnie strzeże tego Balladyna, popadając niemal w obsesję, obłąd. Cenci natomiast strzegą swej tajemnicy w spokoju, nie zdradza ich żadne słowo, mimo że są poddawani torturom. Prawda wychodzi na jaw dopiero za sprawą obrazu księdza Negriego. Jest to swego rodzaju pułapka zastawiona na ojcobójców, by poprzez zaskoczenie udowodnić im winę.

Tischner pisze o dwóch rodzajach pułapek, które zastawia się na kłamiącego: pułapkę z przypadku i pułapkę z przynętą⁹⁵. Filozof tak opisuje pułapkę z przypadku:

Na drodze, którą zwykle przechodzą zwierzęta, myśliwy wykopuje dół, odpowiednio go maskuje i czeka, aż któregoś z nich nieopatrznie postawi tu nogę. Coś podobnego dzieje się z człowiekiem. Sędzia śledczy pyta nagle o szczegół, pozornie ze sprawą nie związany, i czeka na jedno nieopatrzne słowo.⁹⁶

Inaczej jest skonstruowana pułapka z przynętą:

Zakładamy, że kłamstwo kłamiącego jest środkiem do jakiegoś wzniosłego celu. Kłamca ma duszę, a jego dusza jest pełna lęków, ale i nadziei. Jest w niej lęk przed śmiercią. Jest też nadzieja jakiegoś wywyższenia. Jedno i drugie może być przynętą w pułapce: przyznaj się, a ocalisz życie; wyznaj prawdę, a osiągniesz zaszczty.⁹⁷

W *Beatryks Cenci* przyznanie do winy może się zakończyć jedynie egzekucją winnych, więc o przynęcie wywyższenia czy ocalenia życia nie może tu być mowy. Pułapka zastawiona na Cencich jest pułapką z przypadku, choć bardzo skrzętnie zaplanowaną i skuteczną. Ksiądz Negri przygotowuje obraz⁹⁸ (zgodnie z

⁹⁴ „(...) Ślady same mówią. Konstrukcja świata dla innych może się udać jedynie pod warunkiem zatarcia śladów.” (Ibidem, s. 109).

⁹⁵ Ibidem, s. 119.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem, s. 120.

⁹⁸ O pomysle sceny, w której obraz jest dowodem zbrodni pisze Kleiner: „(...) jednocześnie prawie z francuskim dramatem Słowackiego powstają dwie sztuki teatralne; jedna z nich – Bérauda i Bouilly’ego *Guido Reni ou les artistes* – bohaterem czyniąca twórcę portretu, Guida Renkego, przez ważną rolę obrazu nasunęła może Słowackiemu pomysł sceny, w której obraz staje się dowodem winy (...)”. (Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości...*, op.cit., s. 251). Kleiner pisze, że niezwykle sposób wykrycia zbrodniarza i udowodnienia winy jest wyjściem naprzeciw kryminalnej sensacyjności, niewątpliwie bardzo charakterystycznej dla tego dramatu. Według niego, odnalezienie ojcobójcy przy trumnie ojca oraz użycie obrazu to motywy, które nie mają nic wspólnego z podaniem historycznym. (Por. ibidem).

Tischnerowskim porównaniem – wykopuje dół i maskuje go – maluje obraz, jednak nikt nie domyśla się, czemu ma służyć), by w czasie jego ekspozycji Cencich zdradziło przerażenie i strach widoczne na twarzy. To, co zdołali ukrywać do tej pory, to niewypowiedziana prawda, jednak kontrola słów, jak w przypadku Marii Stuart, pozbawia czujności sferę pozawerbalną. Twarz, w której jak w lustrze odbiły się silne zbrodnicze emocje, dała świadectwo faktom.

KARDYNAŁ [ORSINI]

Odkryć zasłonę...

Sumnienia ludzi... gadajcie...

GIANI

O! bladną...

AZO

Mamo... papa we krwi...

MATKA [CENCI]

Sza...

GIANI

Jak się ich twarze mienia...⁹⁹

Odkrycie obrazu dowodzi winy podejrzanych, ale także stanowi moment wewnętrznego przyznania zbrodniarza. W *Balladynie* momentem tym była scena sądu, w której bohaterka poprzez słowo ewokujące obraz, mogła trzykrotnie uświadomić sobie winę i jeszcze raz „powrócić” do swych zbrodni. Tu natomiast ojcobójcom ukazany jest ich czyn w sposób naoczny, bezpośredni, poprzez wizualne przywołanie momentu zabójstwa. Wewnętrzne przyznanie ujawnia się najpierw na twarzy. „Zbladnięcie” jest śladem silnej emocji, jest widzialnym znakiem wewnętrznego przerażenia, które woleliby ukryć. Podobnie jak rumieniec, zblednięcie jest zasłoną, która wskazuje na coś ukrytego. Maria drżała pod spojrzeniem Nicka, bo bała się, że odkryje on prawdziwy cel jej wizyty, Cenci bladną, ponieważ prawda została im przedstawiona w sposób naoczny i

⁹⁹ J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, op.cit., a. IV, sc. IV, w. 316-319.

bezsprzeczny, nie są już w stanie jej ukrywać. „Sumnienia ludzi” mają „przemówić” i tak faktycznie się dzieje. Zbrodnia zatacza krąg, by zawładnąć rzeczywistością winnego, który walczy z nią do momentu wewnętrznego przyznania i konfrontacji z prawdą. Wewnętrzne przyznanie znajduje także wyraz w wypowiedzi Matki:

MATKA [CENCI]

Ha, to tak – to tak... o! krew – my zbrodniarze...

O Jezu... kto to wymalował?... Jezu...

Dzieci nie patrzcie... Jezu!... łóżko z trupem.

Strwożony mój syn – biały jak trup... patrzy

W ciemność... a córka – zabija... ha... czy już?...

Czy już... już... już... ha!!! Czy już umarli?

Dajcie mi lampę... sza... Fabrycy stchórzył...

Zobaczę z lampą trupa... jaki krwawy,

Jaki okropny, o!

(*Mdleje.*)

FABRYCY

Zabójstwo żyje...¹⁰⁰

Wypowiedź Fabrycego zyskuje potwierdzenie, kiedy ojciec „powraca” do Beatryks w kościelnych lochach¹⁰¹, by raz jeszcze zbrodniarz mógł „obcować” ze swoją ofiarą (tu obustronnie: ofiarą jest i ojciec, i Beatryks, ale także zbrodniarzem jest i ojciec, i Beatryks). Zabójstwo żyje także dlatego, że rodzina Cenci, podobnie jak Balladyna, w szczególny sposób przeżywa rzeczywistość po akcie zabójstwa, jest pod wpływem zbrodni. Myśl tę potwierdza przywołane już wcześniej zdanie Tischnera: „Mówiąc, że zbrodnia jest, wskazujemy na szczególny sposób przeżywania rzeczywistości: to, co jest, ma sens zbrodniczy. Zbrodnia zabarwia wszystko, nawet świat daleko od zbrodni leżący.”¹⁰² Dla Cencich nie ma już rzeczywistości poza zbrodnią, ona zawładnęła ich życiem, dlatego „zabójstwo żyje”, powraca nieustannie.

Zabójstwa żyją i wracają do swoich sprawców również w *Marii Stuart* i w *Balladynie*. Zbrodnia istnieje w świadomości zabójców, a usunięci ze sceny

¹⁰⁰ Ibidem, w. 320-329.

¹⁰¹ Piszę na ten temat w V rozdziale pracy.

¹⁰² J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 112.

powracają jako wyrzut sumienia, jako znak popełnionego zła. Powroty te są bardzo bolesne dla sprawców zbrodni, ponieważ usunięty ze sceny inny jest śladem winy. Stąd przywidzenia, koszmarne sny, złudzenia, męczące zbrodniarzy do końca ich życia. Inny to ten, dzięki któremu poznają swoją wartość i który tę wartość mierzy. Brak odpowiedzialności za drugiego, spowodowanie jego śmierci, jest radykalnym odcięciem się od dobra, które prowadzi do ostatecznego potępienia.

V. Twarze umarłych powracają

Zdarzenia przedstawione w omawianych tu dramatach Słowackiego albo zmierzają do zabójstwa, albo ukazują życie bohaterów po dokonaniu mordu. Zbrodnia, będąca zdecydowanym odwrotem od innego, stanowi sedno utworów. Takie skoncentrowanie na ucieczce od drugiego powoduje, że inny, ten który pada ofiarą zabójstwa, jest w dramacie stale obecny. Tischnerowska filozofia wskazuje, że osoby pozbawione twarzy, „usunięte” ze sceny, uprzedmiotowione, powracają. Zamknięcie się na dialog z drugim, a tym bardziej usunięcie go ze sceny, nie daje gwarancji wolności. Maria nigdy nie uwolni się od Henryka, a Henryk nigdy nie uwolni się od Rizzia, Balladyna od Aliny, a Beatryks od swego ojca, ponieważ, paradoksalnie – jak pisze Tischner – uciekając od innych potwierdzamy ich obecność:

Ale ucieczka (...) kryje jakiś paradoks: uciekając, zarazem potwierdzam obecność. Im głośniejsze mówię o potrzebie odejścia, tym dobitniej stwierdzam, że drugi jest. Wypędzani wracają – wracają we śnie, w marzeniu, we wspomnieniu. Dlatego możemy powiedzieć, że ucieczki są zarazem otwieraniem horyzontów dla powtórnych spotkań.¹

Horyzont powtórnych spotkań jest otwarty dla bohaterów dramatów. Ci, którzy niegdyś uciekli od drugiego, usunęli go ze sceny jako zło, przeszkodę, na nowo spotykają swoje ofiary. Przychodzą one, by przypomnieć o zbrodni, ale także, by raz jeszcze „spotkać się” ze swym oprawcą, wezwać do obcowania z twarzą. Inny powraca już nie jako byt uprzedmiotowiony, ale jako wartość, jako ten, któremu twarzy odebrać się już nie da i przed którym nie można uciec. Bowiem usunięta lub podporządkowana człowiekowi rzecz nie budzi wyrzutów sumienia, nie powraca w

¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 142.

myślach ani we śnie, nie domaga się potwierdzenia. Inny natomiast jest roszczeniem, które zobowiązuje do bycia wobec, do odpowiedzi na pytanie, na obecność. Obecności tej nie da się już pominąć czy zlekceważyć, dlatego że istnieje pewne wiązanie z przeszłością, z tym, co wydarzyło się między podmiotami, a co ma swoje niezaprzeczalne konsekwencje w teraźniejszości; z powodu przejścia na stronę Botwela, Maria jest na niego skazana i musi uciekać przed ludem; Balladyna staje przed sądem za krzywdy wyrządzone innemu; Beatryks zaś cierpi podwójnie – nie może zaznać szczęścia u boku Gianiego, a także wraz z matką i bratem znosi okrutne tortury, wreszcie haniebną śmierć na oczach ludzi. Zdarzenia teraźniejsze są wynikiem działań z przeszłości, ale też świadectwem ludzkiego dramatu, który rozegrał się między ja i ty, dramatu, w którym spotkanie było zaprzeczeniem człowieczeństwa, odmową wzięcia odpowiedzialności za innego.

Tischner twierdzi, że spotkanie jest dochodzeniem do świadectwa, jest doświadczeniem². Przeciwnieństwem do-świadczenia jest morderstwo, które wskazuje – jak zaznacza filozof – na odmowę świadectwa na „od-świadczenie”:

(...) Mordercą jest w ostateczności ten, kto odmawia świadectwa. Zapytany przez Boga Kain odpowiada: „Czyż ja jestem stróżem brata mego?”. Być stróżem brata znaczy nie tylko ochraniać go, ale również świadczyć za nim. Kain nie świadczy, on odmawia świadectwa. Odmówić świadectwa to obrać drogę morderstwa.³

Ponowne spotkanie z ofiarą nakazuje, by wziąć odpowiedzialność, ale już nie w tym sensie, żeby być stróżem innego i go chronić, lecz wziąć odpowiedzialność za wyrządzoną mu krzywdę. Drogi morderstwa nie da się obrać drugi raz, dlatego powtórne spotkania są dla zbrodniarzy bolesne. Nie mogą już oni uciec, a przede wszystkim nie mogą zabić, by uwolnić się od przychodzącego. Powtórne spotkania przywodzą na myśl moralny zakaz, który został przekroczony.

Zawarty w twarzy imperatyw: „nie zabijesz”, „nie zamordujesz mnie” jest czymś absolutnym, od słowa *absolvere* – rozwiązywać – tłumaczy Tischner⁴. Autor *Sporu o istnienie człowieka* pisze, że „to, co absolutne, rozwiązuje więzy z tym światem, a zawiązuje je z innym, w którym ten świat ma swe usprawiedliwienie. To,

² Zob. *ibidem*, s. 27.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

co absolutne, nie podlega krytyce i nie wymaga usprawiedliwienia”⁵. To, co absolutne jest transcendentne, zakazuje zabijać mimo poczucia bezwartościowości, mimo odrzucenia. Jeśli pozostanie się wiernym temu nakazowi, otworzy się możliwość spotkania prawdziwego sensu, Transcendencji⁶. Bohaterowie Słowackiego przekroczyli ten zakaz, odmówili wzięcia odpowiedzialności za innego, odwrócili się od niego, zatracając sens swej egzystencji, negując swoją wartość.

Zło, które dzięki działaniom bohaterów znajduje swoje urzeczywistnienie, prowadzi w sposób oczywisty do potępienia. Celem zła – w przekonaniu Tischnera – jest doprowadzenie człowieka do stanu, w którym stwierdzi on jednoznacznie, że jest zły. A kto jest zły, ten powinien zostać potępiony⁷. Nie istnieje nic, co mogłoby usprawiedliwić istnienie złego człowieka. Żeby jednak do tego stwierdzenia doszło, musi nastąpić pewnego rodzaju utożsamienie między „ja” a określoną wartością, której owemu „ja” brakuje. Tischner podaje taki przykład: „Człowiek, który z powodu szpetoty dochodzi do przekonania, że jest zły, utożsamia całe swoje dobro z pięknem, a tego dobra właśnie mu brak”⁸. Podobnie jest też w innych przypadkach, gdy człowiek swój brak wartości utożsamia ze złem. Mowa zła – jak pisze Tischner – „dąży do tego, by wzbudzić w świadomości osoby dramatu proces konstytuowania sensu aksjologicznego, którego końcowym wynikiem stanie się identyfikacja Ja ze złem”⁹. Identyfikacja ze złem dokonuje się w momencie, gdy spotykam tego, który „mierzy” moją wartość; jest nim ten, komu wyrządziłem krzywdę. Powtórne spotkania z innym, wcześniej odrzuconym, usuniętym podmiotem służą tej identyfikacji, są dalszym ciągiem dialogu kuszenia zła.

Darniej powtórnie spotyka Rizzia niedługo po jego zabójstwie. Król ma przywidzenia, przeczucia, że Rizzio jest przy nim, że przyszedł wyjawić okrutną tajemnicę, że staje wobec niego, żąda dialogu. Nie chodzi tu jednak o dialog w sensie pytań i odpowiedzi, bo Rizzio milczy, lecz o stanięcie wobec czyjejś twarzy. Teraz Rizzio przychodzi jako inny i wręcz nakazuje, wymusza obcowanie z twarzą. Henryk nie jest jednak na to gotowy, ponieważ nigdy nie dostrzegał twarzy Rizzia, uważał go za pokusę, zło, które należy usunąć, by nie być pogardzanym. Stan emocjonalny

⁵ Ibidem.

⁶ Por. ibidem.

⁷ Ibidem, s. 241.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 242.

króla jest tu konsekwencją wcześniejszego uprzedmiotowienia i wynika z niemożności zaakceptowania własnej klęski.

HENRYK

Patrz! tam stoi, w posępnej ubrany żałobie,
Jak gdyby chciał wyjawiać śmierci tajemnicę?
Milczący – krwawy – blady – woła mnie ku sobie...
Wszak mu sztylety ciało rozdarły na ćwierci?
A on wstał z grobu, świeży, jak z kołyski dziecko.¹⁰

Przerażenie Henryka na widok Rizzia jest tak silne, że gotów jest oddać wszystko za cenę spokoju, nie wyłączając własnego życia. Król nie wie, że powodem ponownego przybycia Rizzia jest przekroczenie moralnego imperatywu, zawartego w twarzy. Lévinas pisze, że dostęp do twarzy jest od razu etyczny – twarz mówi: „Nie zabijaj!”¹¹. Ponieważ Henryk tak naprawdę nigdy tej twarzy nie dostrzegł, mógł z łatwością ją zabić. Dlatego też nie potrafi zrozumieć swoich wyrzutów sumienia i powrotu Rizzia. Sam przed sobą szuka usprawiedliwienia, przyczyny niezrozumiałej sytuacji:

Czego chcesz, Rizzio? krwawe wskazujesz mi szaty?
Może ciebie zabiłem skalanego w grzechu?
(...)
Dam na mszę! powiedz tylko, ile mszy potrzeba?
Zakupię msze na tydzień, miesiąc, rok, wiek cały;
Choćbyś był zbójcą, modły przebłagają nieba,
(...).¹²

Król tłumaczy przyjście Rizzia potrzebą modlitwy, mszy, by odkupić grzechy umarłego i skrócić jego cierpienie. Przyjmuje zatem chrześcijański punkt widzenia, ale przyjmuje tylko dlatego, by siebie usprawiedliwić. Przecież Rizzio przychodzi,

¹⁰ J. Słowacki, *Maria Stuart*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I, Wrocław 1952, a. IV, sc. II, w. 138-142.

¹¹ Zob. E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 51.

¹² J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. II, w. 158-163.

by „odzyskać” twarz i nie przypadkiem staje właśnie wobec Darnleja, bo to on go uprzedmiotowił, on odebrał mu godność, on złamał zakaz i wołanie twarzy. Gdyby potrzebował modlitwy to, można przypuszczać, przyszedłby do Marii – osoby bliskiej, wierzącej, której nie był obojętny jego los. Darnlej próbuje „kupić” sobie spokój; wydaje mu się, że Rizzio przestanie go nękać¹³, kiedy zazna wiecznego spokoju, kiedy „modły przebłagają nieba”. Jednak w tej wypowiedzi kryje się jeszcze coś więcej – być może Henryk chce sam siebie przekonać, że „Choćbyś był zbójcą, modły przebłagają nieba”? Czy przypadkiem nie odnosi tych słów do siebie? Być może boi się potępienia za popełnioną zbrodnię, wszak sam siebie mógłby nazwać „zbójcą”. Strach i chęć odcięcia się od przeszłego czynu są tak daleko posunięte, że król gotów jest nawet oddać życie, by przywrócić życie poddanemu Marii.

HENRYK

Precz! precz, Rizzio! twój widok serce mi zakrwawia.

Wszystko bym oddał, byle życie ci wrócili!

Nie obwiniaj mnie, odejdz, niech spokojny zasnę;

Ty może chcesz snu mego? spać nie możesz w grobie;

Więc i tam spać nie można?... Życie oddam tobie,

Lecz wróć mi sen! nie wracaj! życie oddam własne.

Twoje lica tak blade i ten wzrok rozwarty!

Śmieje się dziko z obłąkaniem.

Cha! cha! cha! to mi zmysły do reszty pomiesza.¹⁴

Mimo perswazji Nicka, Henryk stopniowo popada w obłąd. Nie umie zagłuszyć wyrzutów, które nagle ze wzmożoną siłą zaczynają dręczyć jego sumienie. Wokół niego pojawiają się widma krzywd wyrządzonych innym. Nick poleca królowi zamknąć oczy, a w nocy zgasić lampę, jednak Darnlej, świadomy swej winy, odpowiada:

One nie przed oczyma – one w mojej duszy!

¹³ Rozpatrując tę kwestię w kontekście wierzeń ludowych dotyczących nękania po śmierci żywych przez umarłych (przedstawionych chociażby w II części *Dziadów* Mickiewicza), widać tu pewną zmianę. To Darnlej, czyli ten, który pozostał na ziemi, chce zaznać spokoju po śmierci Rizzia, a nie odwrotnie. Król jednak nadal wierzy, że to Rizzio potrzebuje po śmierci jakiejś pomocy.

¹⁴ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. II, w. 147-154.

(...)

To nie w mojej mocy!

Szalony jesteś! zgasić sumnienie jak świecę?¹⁵

Niemożliwa jest zatem ucieczka od popełnionych zbrodni. Mimo tego, że Rizzia nie ma już na scenie, król nie może usunąć go ze świadomości. Okazuje się, że zerwanie więzi dialogicznej, uprzedmiotowienie, a nawet morderstwo, nie są wystarczające, by uciec od innego, od jego widoku. Paradoksalnie, uciekając od otwarcia dialogicznego w otwarcie intencjonalne po to, by usunąć drugiego ze sceny, przywołujemy tym bardziej jego obecność. Tischner zauważa, że ucieczka powoduje tęsknotę za tym, przed kim uciekamy, wyzwala w nas pragnienie powtórnego, lepszego spotkania z nim¹⁶. Píše: „Uciekający wymazują obraz, lecz tęsknią za dialogiem; zrywają więzy dialogu, ale tęsknią za obrazem”¹⁷. Henryk najwyraźniej pragnie tego „lepszego” spotkania, zrobiłby wszystko, by Rizzio żył nawet za cenę własnego życia. Poświęcenie siebie, oddanie życia za bliźniego to ostateczne spełnienie dobra. Tischner we wstępie do książki Lévinasa *Etyka i Nieskończony* pisze:

Jeszcze zanim człowiek spotka obok siebie twarz innego, już niesie go w sobie. Gdy go kiedyś spotkał po raz pierwszy, wiedział, że nie wolno go zabić. Teraz wie, że w tym zakazie kryło się coś więcej: trzeba wziąć w obronę, trzeba poświęcić siebie.¹⁸

Ponowne spotkanie Darnleja i Rizzia rodzi możliwość porozumienia, nawiązania dialogu i osiągnięcia nowej płaszczyzny spotkania. Innemu trzeba poświęcić czas, trzeba być za niego odpowiedzialnym, trzeba poświęcić siebie. Henryk zdaje się to dostrzegać, ale jest już za późno. Nie da się wymazać zbrodni, nie można też przywrócić życia tym, których uważało się za zło, pokusę, którą należy spełnić, by przywrócić sobie utraconą godność. Przerazenie króla jest tym większe, że obawia się spotkania z Marią, boi się jej reakcji, pogardy, mówi:

Królowa!... Jakież będzie nasze powitanie?

Zabije wzgardą, wzgarda jak sztylet uderza.¹⁹

¹⁵ Ibidem, w. 132, 136-137.

¹⁶ Ibidem, s. 138-139.

¹⁷ Ibidem, s. 139.

¹⁸ J. Tischner, *Spotkanie z myślą Lévinasa*, [w:] E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony...*, op.cit., s.12.

Pogarda ze strony królowej jest dla Darnleja gorsza niż śmierć. Przecież usunął Rizzia po to, by nie być pogardzanym, by zająć pierwsze miejsce u boku Marii. Świadomy swego błędu błaga żonę o wybaczenie, uznaje swoją winę, przyznaje się do uczestnictwa w zbrodni. Jednak, gdy tylko Maria wychodzi zdaje się, że Henryk zapomina o twarzy Rizzia, nie żałuje, że już go nie ma, wręcz cieszy się z usunięcia przeszkody:

Rizzio jeden nas dzielił – Rizzio teraz w grobie...
Wszystko się odmieniło, już jestem szczęśliwy.²⁰

Podobnie jak Rizzio powraca do Henryka, tak do Marii powraca Darnlej, najpierw jako przeczucie, przywidzenie, zjawą, później jako postać, w której Maria rzeczywiście widzi króla. Tak naprawdę powraca wyrzut sumienia, że usunęło się nie rzecz, lecz człowieka, który był, istniał, z którym Maria obcowała i pewnie przez długi czas kochała jako swego męża.

MARIA
(...)
(...) Patrz, paziu! patrz tam za mnie, w cieniu,
Czy tam kto stoi za mną?...
(...)
Nie ma tam króla?...

PAŹ
To mara utworzona w twoim przywidzeniu...²¹

Wrażenie obecności Henryka pozostaje tylko przywidzeniem, bo on jeszcze żyje, dopiero po wybuchu (spowodowanym przez Botwela) Maria widzi, a nie przeczuwa:

MARIA
Widzę! widzę! kłęby dymu i płomieni,
A tam, w czarnych obłokach, jakiś duch straszliwy,

¹⁹ J. Słowacki, *Maria Stuart...*, op.cit., a. IV, sc. II, w. 167-168.

²⁰ Ibidem, a. IV, sc. IV, w. 227-228.

²¹ Ibidem, a. V, sc. III, w. 192-194.

Ulatuje do nieba, chmurzy się i mieni;
To Henryk! Henryk! ja go poznałam – nieżywy!...
Odwraca się od okna, i znów cofa z przestrachem.
I tu znów Henryk! Henryk przede mną w tej sali!
Widziałam go przed chwilą, był blady i chory,
A teraz jakie jasne na licu kolory,
Jakby żył jeszcze – oko płomieniem się pali...²²

Henryk powraca już nie jako przedmiot, który królowa usunęła ze sceny, lecz jako ten, który posiada twarz, jako inny. Świadczą o tym słowa Marii – „był blady i chory” – czy dostrzega się czyjaś bladość i chorobę, gdy nie nawiązuje się relacji dialogicznej? Królowa spogląda więc nie „na twarz” Darnleja lecz „w twarz” swego męża, inaczej nie dostrzegłaby, że jego „oko płomieniem się pali”, że jest, istnieje wobec niej.

Wokół mnie i obok mnie znajdują się ludzie, szczególnie ci, będący uczestnikami tego samego dramatu, w którym i ja biorę udział. Wbrew rozpowszechnionym poglądom nie widzę ich, nie słyszę, nie dotykam i w ogóle nie spostrzegam. To bowiem, co spostrzegam, jest tylko zewnętrżnością, a nie człowiekiem jako człowiekiem, innym jako innym. Inny człowiek jako człowiek może pojawić się dopiero wtedy, gdy – nie wykluczając całej „zewnętrżności” – stanie przede mną jako uczestnik mojego dramatu.²³

Maria staje się zatem uczestniczką dramatu Darnleja. Nie może jednak mu pomóc i ponownie stanąć wobec niego w dialogu. Zło urzeczywistnione za jej pośrednictwem przekreśliło możliwość zaistnienia potencjalnego dobra. Tak jak w przypadku Rizzia i Henryka, nawet ofiara z własnego życia byłaby już próżnym poświęceniem i nie przywróciłaby dawnych relacji, a na pewno nie przywróciłaby odebranego Darnlejowi życia.

Usuwanie kogoś ze sceny tym bardziej potwierdzamy jego obecność. Maria, od czasu gdy dojrzała do tego, że chce żyć z Botwelem i że najlepszym sposobem pozbycia się męża jest jego zabójstwo, zaczyna bardzo intensywnie, a nawet natrętnie odczuwać jego obecność. Przedtem (przed zamiarem morderstwa) istniał,

²² Ibidem, w. 227-234.

²³ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 7.

ale nie w sposób narzucający i zobowiązujący, Maria zapewne niewiele o nim myślała – wszak mówiono o tym, że Rizzio jest jej ukochanym. Być może przed zamiarem morderstwa Henryk istniał jako ten, którego się widzi, ale jego istnienie jest nic nieznaczące, obojętne, jak istnienie otaczających przedmiotów.

Powrót Henryka do Marii ma jednak inny charakter niż ponowne spotkanie Rizzia z Darnlejem. Maria nie potrafiła do końca uprzedmiotowić męża, ciągle widziała jego twarz, była przerażona mającym nastąpić zabójstwem. Nawet ich ostatnie spotkanie jest spotkaniem dialogicznym, pomimo tego że Maria nie jest szczera w swoich słowach, to wstyd, zasłona, którą ma na twarzy świadczy o tym, że obcuje z innym.

Alina także wielokrotnie „powraca” do Balladyny. Powraca jako niechciane wspomnienie, wyrzut, niepokój i lęk. Jest przypomnieniem zbrodni, ale także przypomnieniem o ludzkim podmiocie, o innym, który jest bliźnim. Zbrodnia nie jest miarą złości drugiego, lecz dopiero w zetknięciu z nim samym zbrodniarz może uznać fakt swej niesprawiedliwości. Po dokonaniu tego czynu może zdefiniować się już tylko jako człowiek amoralny, ponieważ zrywa nie tylko z Bogiem, lecz i z wartościami, które wyznaczają granice człowieczeństwa. Wywołuje to obłędne wyrzuty sumienia oraz kryzys tożsamości, spowodowane uprzedmiotowieniem i wreszcie usunięciem innego.

Naocznie widmo Aliny zjawia się w scenie uczty zamkowej. Wzrastające napięcie, spowodowane grą Chochlika, śpiewem nieznanych głosów i rozmową o malinach, potęguje w Balladynie obłęd. Zupełnie jak w przypadku schizofrenicznych objawów, pojawia się przed jej oczami widmo, siostra przychodzi jako zjawia, upiór.

(...)

GRABIEC

W podzamkowym lesie

Muszą być słodkie maliny i duże

I smakowite, skoro Kirkor woli

Dzban takich malin, niż meszty papuże

I płaszcz królewski. – Każ niech nam podstoli

Malin dzban poda na pokosztowanie.

BALLADYNA

Odwagi!... nic się gorszego nie stanie.

Słyszałam echa grobowych rozwalin,

Ujrzę, czy więcej prócz słów co wyrzuca

Wzruszone groby. – Malin! Dajcie malin!

(Pokazuje się cień biały Aliny z dzbankiem na głowie.)

Czułam cię dawno w powietrzu – a teraz

Widzę. – Jak błyszczą oczy twoje – biała!

Ja się nie lękam – widzisz – ale ty się

Nie zbliżaj do mnie...

(...)

Mów ze mną przez stół. – Niech mi jaki człowiek

Da rękę – ja się boję –

(...)

Idź... potępiona – odnieś skąd przyniosłaś,

Ten dzbanek pełen czegoś, co się rusza

Jak to, co w grobie. – Czy powieszonego

Na zamku wieży przed latami trupa

Cień padł do sali i stoi na nogach

Nie oddychając... – O! precz... widmo białe

Zarżnietój –

*(Cień znika.)*²⁴

Przywidzenie to zdarza się tylko głównej bohaterce i wynika z wewnętrznego napięcia, z niemożności pogodzenia się z krwawą przeszłością. Młodsza siostra ponownie przychodzi, by przypomnieć zbrodnię i siostrzane relacje. Zjawiający się upiór bardzo silnie oddziałuje na opętaną przez strach Balladynę. Żadna inna ofiara tak jej nie dręczy. Krwawa plama na czole głównej bohaterki stanowi memento, którego nie da się wymazać, tak jak nie można wymazać istnienia siostry. Janion wskazuje, że tylko Alina przychodzi powtórnie do Balladyny, ponieważ była jej „sobowtorem”, „lepszą” stroną osobowości, którą musiała zniszczyć, by wkroczyć na drogę zła.

²⁴ J. Słowacki, *Balladyna*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953, a. IV, sc. I, w. 250-273.

(...) Alina jest właśnie uosobieniem tego, co „dobre” w duszy Balladyny, i dlatego musi ona ją zniszczyć przed wstąpieniem na swoją drogę „życia bez Boga”, i dlatego ma przy sobie nóż – „na węza w malinach”. Sens jest przecież ten sam, co u innych pisarzy romantycznych drążących problem zła: dwie dusze – co najmniej dwie, dodajmy – mieszkają w jednym człowieku. (...) Widmo Aliny powraca do Balladyny, towarzyszy jej – nie dlatego jedynie, że to jej pierwsza ofiara, od której „wszystko się zaczęło”, że to siostra i że to wyrzut sumienia, ale również dlatego, że to jej „druga dusza”.²⁵

Czy rzeczywiście Alina to druga dusza złej bohaterki i dlatego powraca? W myśl koncepcji sobowtórów, którą posługuje się Janion, taka interpretacja jest uzasadniona. Jednak wedle rozumienia Tischnera „Ja” jest jakąś wartością inną niż „Ty”. Aby dotrzeć do ich istoty, trzeba wkroczyć na aksjologiczną płaszczyznę rozważań. Filozof definiuje bowiem pojęcie „Ja aksjologicznego”, którego nie da się opisać językiem ontologii:

Pojęcie Ja aksjologicznego dotyka samego rdzenia doświadczeń egotycznych. Doświadczenia te tym się odznaczają, że mogą być opisane słówkiem *moje*. Otóż wszystko, co *moje* – moje uczucia, moje doznania, moje myśli, moje decyzje, wskazuje na Ja. Ale Ja nie utożsamia się z tym, co *je* *o*, ono *je* transcenduje.²⁶

Kategorię Ja aksjologicznego umiejscawia Tischner w obszarze dialogicznym – dialog jest wzajemnym uznaniem wartości osób. Wartości „mają ważność”²⁷, to znaczy – jak wykazuje filozof – „że mogą, a nawet powinny być uznane przez innych, niczym jakieś dzieła sztuki”²⁸. Wartość zależy od zasięgu możliwego uznania i odwrotnie – im wyższa wartość, tym szerszy zasięg ważności²⁹. Wartość musi być uznana. Jej ważność jest uniwersalna bądź jednostkowa³⁰, lecz jej uznanie dopełnia się we właściwy sposób w rozmowie, a rozmowa i uznanie są możliwe dzięki temu, że rozmawiający zbliżają się do siebie w horyzoncie dobra i zła.

²⁵ M. Janion, *Obrona „Balladyny”*, [w:] eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 136.

²⁶ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 79.

²⁷ Ibidem, s. 81.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ „Ważność jest tym, co łączy konkretność z powszechnością. Ja nie przestaje być konkretne, gdy nabiera coraz większej ważności, jak nie przestaje być konkretne każde dzieło sztuki, mimo że tak wielu je podziwia. Posiada ono ważność uniwersalną: może i powinno być uznane w swej wartości zawsze oraz przez wszystkich. Ja jest w radykalnym tego słowa znaczeniu Ja aksjologicznym. Jako takie jest adresatem pytania i jako takie jest dawcą odpowiedzi.” (Ibidem).

Dopiero dzięki takim horyzontom – pisze Tischner – może zaistnieć Ja jako wartość³¹. Piórkowski wyjaśnia:

W spotkaniu „widzę” innego w jego wartości. „Widzenie” to pozwala mi odkryć również własną wartość. Spotkaniu towarzyszy często stan przewyciężenia własnej słabości przez zaufanie Drugiemu, dzięki któremu czuję, że jestem w stanie żyć zgodnie ze swym Ja aksjologicznym, może dotąd przeze mnie tłumionym.³²

Zapewne dobro było również wartością Balladyny, lecz skutecznie wypartą przez zło. Jednak w dramacie jej wartość została określona dopiero przez spotkanie z innym, a wówczas zdefiniowała się jako negatywna. Wartość jest bowiem zawsze wartością dla osoby lub ze względu na osobę³³. Tischner tłumaczy to wyraźnie w *Etyce wartości i nadziei*:

Stajemy wobec drugiego człowieka i zapytujemy siebie: „Czy mam prawo zrobić mu przykrość?” Gdyby nie człowiek, nie mielibyśmy takiego problemu. (...) Patrzymy w twarz człowieka i oto rodzi się w nas myśl: okłamać go, czy powiedzieć mu prawdę?” I znów, gdyby nie człowiek, nie wyłoniłoby się takie pytanie.³⁴

Stając wobec drugiego, Balladyna rozważa możliwość: usunąć go ze sceny, zabić, czy też uznać swoją porażkę? Wybiera zbrodnię, ponieważ zbrodnia daje jej poczucie pewności i siły, że nie znajdzie się nikt, kto zaneguje jej wartość, nikt, z kim będzie musiała się konfrontować. Udaje jej się to, dopóki nie musi skonfrontować się z najwyższą sprawiedliwością. Spotkanie z Transcendencją nie daje możliwości ucieczki; dało się uciec od drugiego człowieka, lecz ucieczka ta znalazła swój kres w spotkaniu z Innym, Bogiem, w którym doszło do konfrontacji z przeszłymi czynami, wreszcie ze sobą samą, ze swoją wartością. Balladyna musiała uznać swą niesprawiedliwość, swoje zło, dlatego skazała się na śmierć i potępienie. Zamykając się na innego, zamknęła się na Transcendencję.

³¹ Ibidem.

³² D. Piórkowski, *Wzajemność w filozofii dramatu Józefa Tischnera*, <http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=1256>, z dnia 24.09.2009.

³³ J. Tischner, *Etyka wartości i nadziei*, [w:] J. Tischner, J.A. Kłoczowski, *Wobec wartości*, Poznań 2001, s. 54.

³⁴ Ibidem.

Tischner pisze: „Wzajemność jest zapośredniczającym przez wartość innego rozpoznawaniem i ustanawianiem własnej wartości oraz jednoczesnym rozpoznawaniem oraz ustanawianiem wartości innego poprzez moją własną wartość”³⁵. Niechęć starszej siostry do obcowania z Aliną wynika więc ze strachu przed sobą, przed uznaniem swojej wartości. Piórkowski objaśnia bowiem: „W spotkaniu »widzę« innego w jego wartości. »Widzenie« to pozwala mi odkryć również własną wartość”³⁶.

Nie wyklucza to zasadności dalszego fragmentu interpretacji proponowanej przez Janion:

Balladyna, targająca najświętsze więzy krwi, Balladyna - siostróbóczyni i niemal matkobóczyni, Balladyna jest „zbójcą” – w takim sensie, jaki temu pojęciu nadał Schiller w swej słynnej tragedii, której bohaterami są dwaj – „zły” i „dobry” – bracia, bracia i sobowtóry. Podobny układ mamy w dramacie Słowackiego. Alina jest „sobowtorem” Balladyny, a potem staje się jej „upiozem”. Jak każdy zbójca ma więc Balladyna swego „upiora”, swoją drugą istotę. Jedynie Alina Balladynę straszy – nie czynią tego inne ofiary, inne jej w tym stopniu nie przerażają, w scenie sądu za zabójstwo właśnie Aliny wydaje Balladyna bezpośrednio na siebie wyrok śmierci.³⁷

Inne ofiary nie przerażają Balladyny, ponieważ są następstwem pierwszego zaprzeczenia i odmowy spotkania. Potraktowani przedmiotowo ludzie nie domagają się rozmowy, spotkania, wahań: czy mam prawo zrobić mu przykrość, zabić? Tischner podaje przykład: „(...) Samarytanin zobaczył umierającego i zrozumiał: trzeba pomóc. Gdyby widział na tym miejscu zwierzę, jego problem byłby z pewnością inny”³⁸. Tylko drugi człowiek może potwierdzić moją wartość. Dlatego to właśnie Alina powraca do Balladyny a nie Grabiec, Pustelnik i inni. Siostra jest koszmarem, ponieważ w konfrontacji z nią doszło do zaprzeczenia człowieczeństwa głównej bohaterki. Stąd właśnie bezpośrednio po wyroku za zabójstwo Aliny następuje śmierć Grabini.

Lévinas pisze, że świadomość niesprawiedliwości przychodzi wtedy, gdy spotykam się z bliźnim:

³⁵ Idem, *Epizody sensu*, „Logos i Ethos” 1999, nr 1, s. 76.

³⁶ D. Piórkowski, *Wzajemność w filozofii dramatu Tischnera...*, op.cit.

³⁷ M. Janion, *Obrona „Balladyny”...*, op.cit., s. 135-136.

³⁸ J. Tischner, *Etyka wartości i nadziei...*, op.cit., s. 54.

Twarz bliźniego nie jest objawieniem tego, co w woli dowolne, lecz tego, co niesprawiedliwe. Świadomość własnej niesprawiedliwości powstaje wtedy, gdy pochylam się nie przed faktem, lecz przed bliźnim. Bliźni ukazuje mi się w swej twarzy nie jako przeszkoda, nie jako groźba, którą oceniam, lecz jako to, co mnie mierzy. Trzeba zmierzyć się z Nieskończonym, aby się poczuć niesprawiedliwym.³⁹

Balladyna nie chce siebie „mierzyć”, dlatego wyrzuca Boga ze swojego świata, lecz nie może od tego uciec w finalnej scenie, kiedy musi stanąć twarzą w twarz z prawdą.

Beatryks Cenci także powtórnie obcuje ze swoją ofiarą. Spotyka ojca we śnie, kiedy to przebywa w klasztornej celi księdza Anzelmo. Ojciec przychodzi po nią, by zaprowadzić do kościelnego podziemia.

BEATRYKS

Jestem jak kamień... o!... Jezu kochany,
Czuwaj nade mną... Oczy mi się kleją,
Jakby na rzęsach krew zgęstniała lipka.

(Zasypia.)

CIENÍ

Owinać ją krwi chmurą
Ciężką – ciemną – ponurą...
Spij czerwona! spij czerwona!
Jeśli się zbudzi, to wrzaśnie i skona.
Bies! nies! nies...
Trup się z trumny wyrzywa
I chce kąsać jak wściekły pies...
We mgle okrwawionej pływa.

³⁹ E. Lévinas, *En decouvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris 1967, s. 225, cyt. za: J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 35. Cytat ten Tischner podaje z oryginału we własnym tłumaczeniu, natomiast w polskim wydaniu książki Lévinasa fragment ten został przetłumaczony nieco inaczej: „Twarz Innego nie jest objawieniem arbitralności woli, ale jej niesprawiedliwości. Świadomość mojej niesprawiedliwości powstaje, kiedy skłaniam się nie przed faktem, ale przed innym człowiekiem. Inny ukazuje mi się w swojej twarzy nie jak przeszkoda, ani jako groźba, którą szacuję, ale jako ten, który przynosi dla mnie miarę. Żebym czuł się niesprawiedliwym, muszę siebie mierzyć miarą nieskończoności”. (E. Lévinas, *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, przeł. E. Sowa, Warszawa 2008, s. 185).

Szatan go pcha! szatan go pcha...
Ojciec! Ojciec! ha!

CIEŃ OJCA CENCI

Ciemna Hekate, wstań... i chodź w podziemne...
(*Wychodzi. Beatryks idzie za nim.*)⁴⁰

Beatryks przed snem wzywa Jezusa, by nad nią czuwał. To podobne zachowanie do działań Marii Stuart, która popełniając złe czyny, modli się do Boga, lecz Beatryks jest w pełni świadoma swych decyzji i zabójstwa. Jej zbrodnia była podyktowana pragnieniem eliminacji zła, pragnieniem dobra. Okupiła to swoim życiem i rezygnacją z wartości, które wyznawała. Porządek boski dalej jest przez nią uznawany, wie jednak, że swym czynem naruszyła jego hierarchię.

Cień pojawiający się przed Cieniem Ojca zapowiada wyjście z trumny trupa, który ma przyjść jakoby w akcie zemsty. Ojciec nadchodzi i prowadzi Beatryks do kościelnych lochów.

Lochy kościelne

Wchodzi CIEŃ [OJCA CENCI], potem BEATRYKS.

CIEŃ [OJCA CENCI]

Pościel mi w trumnie, bo nie mogę zasnąć,
Lecz pierwszej ręce obetrzyj... to trumna...

(*Beatryks ściele trumnę...*)

Dobranoc... przykryj mię wiekiem na wieki.

O! jak tu zimno... Córkó, dobrej nocy,

Długiej, ostatniej – ciemnej, wiecznej... dobrej...

[*Kładzie się do trumny. Beatryks przykrywa go wiekiem.*]⁴¹

Ojciec przychodzi do córki, by pościeliła mu trumnę do wiecznego snu. Jego słowa są łagodne, spokojne. Jest to spotkanie, które przypomina Beatryks nie o zaznanym od ojca okrucieństwie, lecz o własnej zbrodni. Ojciec przypomina o swoim człowieczeństwie, ludzkim, a nie przedmiotowym charakterze, o naturalnych

⁴⁰ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Wrocław 1956, a. III, sc. II, w. 37-49.

⁴¹ Ibidem, a. III, sc. IV, w. 86-90.

relacjach, które niegdyś były między nim a córką. Radykalna ucieczka Beatryks od Cenciego, czyli usunięcie go ze sceny, kryje jakiś ból, nie tyle z powodu zaznanego od bliźniego cierpienia, co z powodu niemożności prawdziwego spotkania. Tischner opisuje to w ten sposób:

Ucieczka nie wyklucza również jakiejś formy tęsknoty za tym, przed kim uciekamy. Bolesne wspomnienie o innym człowieku budzi w nas nie tylko pragnienie odcięcia, ale również pragnienie innego, lepszego spotkania z nim. Uciekający wymazują obraz, lecz tęsknią za dialogiem; zrywają więzy dialogu, ale tęsknią za obrazem. W samym pojęciu ucieczki jest ukryty paradoks: jak długo uciekam, tak długo widzę cień drugiego obok siebie. W ten sposób, uciekając – powracam mimo woli.⁴²

Beatryks stoi gdzieś na granicy pomiędzy piekłem i niebem, pomiędzy potępieniem a usprawiedliwieniem. Usprawiedliwienie jest możliwe dzięki innemu. Przychodzi ono do niej w postaci miłości Gianiego, który swym poświęceniem i oddaniem oczarowuje Beatryks. Znajduje w niej także wartość poświęcenia w imię zniszczenia zła. Jego gest zabójstwa jest powtórzeniem czynu bohaterki, która w imię dobra musiała zamordować swego ojca.

Tischner, paralelnie do mowy zła, przedstawia też mowę dobra: „Mowa dobra prowadzi do związania świadomości Ja z wartościami, które mogą wyjść obronną ręką w sporze ze złem”⁴³. Ja może zmieniać płaszczyznę swojego istnienia, znajdując jakieś dobro, jakąś wartość, która sprawi, że poczuje się bezpieczne, usprawiedliwione. Giani jest zły, ponieważ zamordował swego brata, kierując się nienawiścią, chęcią zemsty i strachem, że Negri ujawni prawdę o zbrodni Beatryks. Kieruje nim jednak miłość, pozwalająca wejść na inną płaszczyznę odniesień: jestem zły, ale potrafię kochać i dla tej miłości jestem gotów poświęcić swe życie.

W tym miejscu pojawia się pytanie o tożsamość bohaterów, kim są? Beatryks jest przeklęta czy błogosławiona? Giani zabija dla własnego interesu – żeby być z Beatryks, czy chce się poświęcić dla jej wolności? Bohaterowie nieustannie stają pomiędzy jakimiś możliwościami, wobec możliwości ale i konieczności wyboru. Konieczność jest wynikiem przekroczenia pewnej granicy – dalej, tak jak jest, nie może już być, nie można już żyć w obecności drugiego. Tischner pisze, że dramat

⁴² J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s. 139.

⁴³ Ibidem, s. 242.

człowieka toczy się między możliwościami, które wyznaczają drogę człowieka ku potępieniu lub usprawiedliwieniu.

Na początku dramatu rodzi się pytanie: kim jesteś? Na końcu widnieją dwie przeciwne sobie możliwości: przeklęty lub błogosławiony. Dramat człowieka toczy się wśród tych możliwości. Co one znaczą? Tego dokładnie nie wiemy. Niewiedza ta nie przeszkadza nam jednak żyć wśród nich, myśleć według nich, wedle nich oceniać innych i siebie. Gdyby pewnego dnia znikły nam z oczu i uszu, stanęlibyśmy bezradni na scenie świata, jak słowa, które zapomniały o regułach, czyniących z nich mowę gramatyki.⁴⁴

Powtórne spotkania mogą wynikać też z chęci usprawiedliwienia swoich czynów. Może dojść do tego tylko w spotkaniu z drugim, ponieważ to drugi potwierdza wartość i obecność „ja”. Międzyludzki dramat w utworach Słowackiego zasadzony jest na walce bohaterów między realizacją dobra a urzeczywistnieniem zła. Między potępieniem a usprawiedliwieniem szukają oni swego miejsca.

Bohaterowie omawianych dramatów uciekają od innego, lecz ten inny cały czas im towarzyszy, jego obecność stale do nich powraca, nie mogą się od niego uwolnić. Zatem, tak jak pisze w swoich rozważaniach Tischner, wypędzani wracają, ci, których usuwamy ze sceny, z którymi zrywamy dialog, powracają, by przypomnieć o swojej obecności, o tym, że faktycznie **byli**, nie jako przedmioty, lecz jako ludzie, obecni. Wracający to ci, którzy posiadają twarz i których nie da się już uprzedmiotowić. Wyrzuty sumienia dręczą bowiem z powodu krzywdy wyrządzonej człowiekowi, który niegdyś stał się powodem odwrócenia. Konfrontacja z innym jest ostatecznym warunkiem potwierdzenia wartości człowieka.

Rozważania, wpisujące myśli Tischnerowską w literacki dramat, pokazują historię upadku człowieka-bohatera. Jego początkiem jest brak relacji dialogicznej z innymi, obecnymi na scenie podmiotami. Wynika to z niemożności porozumienia, egotyzmu postaci, które skierowane ku sobie samym, zamykają się na innych, głuche na pytania i słowo otwierające przestrzeń obcowania z drugim. Zamknięcie to powoduje, że podmioty stają się wrogami, zaczynają siebie nawzajem postrzegać w kategoriach przeszkody, zła, które im w jakiś sposób zagraża. Zjawiające się między

⁴⁴ Ibidem, s. 247.

nimi zło ukazuje się w horyzoncie dwuznaczności: kusi, obiecuje, wreszcie ludzi lepszym życiem bez drugiego, ale też grozi – śmiercią, karą, potępieniem. Stając na rozdrożu, człowiek musi podjąć decyzję, albo podda się ułudom zła, przedstawiającego się jako dobro, albo odda cześć dobru, które prowadzi do spotkania w innym najwyższego Dobra. Wybór zła jest ostateczną separacją, która paradoksalnie prowadzi do powtórnych spotkań z drugim, wypędzonym ze sceny, z pamięci, z oczu, z wyobraźni⁴⁵. Ponowne spotkanie wieńczy dramat, ponieważ dochodzi w nim do ostatecznej konfrontacji z własnymi czynami skierowanymi przeciw innemu; do wewnętrznego przyznania i uznania siebie winnym.

Historia upadku człowieka-bohatera pozostaje w bezpośredniej zależności z historią upadku Adama i Ewy, której horyzont obrał Tischner jako podstawę swoich rozważań. W tej historii da się słyszeć dwa opozycyjne głosy: głos dobra i zła: „W opowieści o upadku głos dobra, jaki brzmi między Adamem a Ewą, jest głosem Boga. Głos zła jest głosem kusiciela (w tym wypadku węża)”⁴⁶ – pisze Tischner. Dobro, zwraca uwagę filozof, podobnie jak zło, wyłania się z przestrzeni międzyludzkiej, „mówi do nas jak ktoś trzeci, z nas i nie z nas, z innych i nie z innych”⁴⁷. Tischner nie rozstrzyga, czy jest to samodzielny byt, czy jedynie jego iluzja, lecz definiuje dobro wedle tego, jak jest nam ono dane⁴⁸, przede wszystkim poprzez doświadczenie. Opisywane jest ono w Biblii w sposób metaforyczny, jako związane z doświadczeniem słuchu⁴⁹:

Dobro i zło dają o sobie znać poprzez głos. W odróżnieniu od tego rzeczy są nam dane poprzez wzrok i dotyk. Należałoby powiedzieć: dobro nie daje się widzieć, ale daje się słyszeć. Podobnie zło: zła nie widać, ale można je usłyszeć. Dobro i zło przychodzą do nas najczęściej przez zakazy i nakazy, w których mniej ważna jest obiektywna treść, a bardziej ton, z jakim są podawane. Zerwanie owocu z drzewa stało się czymś więcej niż zmiana miejsca podmiotu, gdyż było przekroczeniem uprzedniego zakazu. Powstrzymanie się od pracy w dzień święty nie jest samym tylko pozostawieniem rzeczy na dotychczasowych miejscach, lecz oddaniem czci Bogu, ponieważ stanowi wypełnienie odpowiedniego nakazu. Ani owoc na drzewie

⁴⁵ Por. ibidem, s. 138.

⁴⁶ Ibidem, s. 240.

⁴⁷ Ibidem, s. 239.

⁴⁸ Zob. ibidem.

⁴⁹ Zob. ibidem, s. 240.

nie woła o zerwanie, ani rzeczy nie wołają o nietykanie – woła ktoś trzeci, kto znalazł się między nami.⁵⁰

Pierwszym głosem „słyszalnym” przez człowieka jest głos dobra, co znajduje potwierdzenie w Lévinasowskiej filozofii, w której „twarz” jest bardziej słyszalna niż widzialna. „Twarz mówi: »ty nie popełnisz morderstwa«. Mowa twarzy wyłania się z horyzontu Dobra i budzi pragnienie dobra w tych, którzy ją słyszą.”⁵¹

Głos dobra w dramatach Słowackiego pozostaje „niesłyszalny”, zagłuszony przez głos zła, który dzięki kuszeniu staje się bardziej wyraźny i zdecydowany, obiecujący. Zaprzeczeniem dobra, przejawiającego się w nakazie twarzy, jest właśnie zbrodnia, wyznaczająca przecież w dramatach wyraźny kierunek działań bohaterów. Pójście za głosem zła jest drogą upadku. Idzie tą drogą najpierw Henryk, potem Maria, Balladyna, Beatryks i Giani, niekiedy w towarzystwie swoich zaufanych. Ich historie wpisują się w schemat upadku pierwszego człowieka, który wzgardził rajskim życiem na rzecz wskazanych przez kusiciela wartości. Odrzucili oni dobro „przemawiające” z twarzy innego, szukając drogi do wywyższenia swojej wartości. Poniżyli innego, odmówili dialogicznego obcowania, uprzedmiotowili, by pozwolić sobie żyć na innej płaszczyźnie wartości.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

Zakończenie

Powyższa praca stanowi próbę przeniesienia kategorii Tischnerowskich na grunt literacki. Zastosowany w *Marii Stuart*, *Balladynie* i *Beatryks Cenci* klucz interpretacyjny wskazuje na istnienie w tekstach Słowackiego znaczeń, które dotąd nie były przedmiotem zainteresowań badaczy. Podkreśla on przede wszystkim sens zaistniałych między bohaterami relacji, a także kładzie nacisk na zjawiające się w ich wyniku zło. Spotkanie – kłamstwo – złudzenie – zło to schemat, na którym zbudowane są dramaty Słowackiego, zarazem są to zasadnicze problemy filozofii dramatu Tischnera.

Pierwszy rozdział, stanowiący teoretyczne wprowadzenie do pracy, zwraca uwagę na zasadność zestawienia dramatów i filozofii dramatu. Dotychczasowe opracowania przywołanych tu dzieł Słowackiego ukazują wielorakie aspekty twórczości poety i poruszają zagadnienia z różnorodnych obszarów badawczych. Niektóre z nich zawierają interpretacje, które w zbliżony sposób pokazują motywację postępowania bohaterów, żadne jednak nie posługuje się Tischnerowską myślą, jako narzędziem, które służyłoby analizie zachowań postaci.

W drugim rozdziale przedstawione zostały wzajemne relacje bohaterów, którzy poruszają się na jednej scenie, połączeni dramatycznym czasem oraz zdarzeniami, sytuującymi ich w różnych stosunkach wobec siebie. Będąc z drugim w relacji, mają możliwość zdrady lub ocalenia innego, otwarcia, bądź zamknięcia na dobro i zło, które wkraczają w międzyludzki dramat, domagając się realizacji. Bohaterowie traktują drugiego jak przeszkodę, przedmiot bez „twarzy”. Można go z łatwością usunąć, by zdobyć określony cel. Tak postępuje Darnlej, Maria, Botwel, Balladyna, Beatryks i Giani. Jednak droga każdego z nich ku zbrodni jest inna, zależna od sytuacji, woli, siły charakteru.

Trzeci rozdział opiera się na założeniu Tischnera, że zło istnieje na skutek zaburzeń relacji międzyosobowych. To w dyskursie między podmiotami dochodzi do pojawienia się zjawy, która łudząc i przybierając postać dobra, kusi, by ją urzeczywistnić. Urzeczywistnieniem może być zdrada, zemsta, wreszcie usunięcie

innego ze sceny, czyli jego śmierć. Tak też dzieje się w interpretowanych dramatach, *Marii Stuart*, *Balladynie* i *Beatryks Cenci*, w których początkiem zdarzeń, prowadzących do zabójstwa innego, jest najpierw zerwanie dialogicznej więzi, uznanie zła jako dobra i uleganie jego złudzeniom, by osiągnąć zamierzony cel.

Czwarty rozdział stanowi studium emocji zbrodniarza, który, ogarnięty zbrodniczym żywiołem, nie potrafi funkcjonować w świecie obiektywnych wartości. Zakłada więc maski, przysłania twarz, by stworzyć rzeczywistość, w której może bezpiecznie się poruszać – to „ja-dla-innych”, czyli kłamca udający osobę prawdomówną. Świadomość zbrodni przesłania całe życie oprawcy, nie może on wyrwać się z piekła własnych myśli i podejrzliwości, próbuje za wszelką cenę dowieść swojej niewinności. Zabójstwa żyją i ogarniają wszystko, a winny śmierci drugiego nie potrafi zatrzymać zła, które wraz ze zbrodnią na zawsze wkroczyło w jego życie.

Podjęta w piątym rozdziale problematyka dotyczy powtórnych spotkań z innym, które przeżywają Henryk, Maria, Balladyna i Beatryks. Ponowne spotkanie z ofiarą przypomina o odrzuceniu odpowiedzialności za innego, o przekreśleniu imperatywu twarzy, która, objawiając się w spotkaniu, mówi: „nie zabijaj”. Dlatego zabici wracają jako wyrzut sumienia, stają się miernikiem wartości zbrodniarza, który odrzucając drugiego, chciał wywyższyć siebie w geście pogardy innego. W powtórnych spotkaniach nie ma już możliwości ucieczki, oprawca musi skonfrontować się ze swoimi czynami, ze sobą.

Zaproponowana interpretacja jest próbą nawiązania dialogu romantycznych tekstów, trzech dramatów Słowackiego, z dwudziestowieczną filozofią człowieka. Połączenie to wskazuje na istnienie związków między swoistym Tischnerowskim rozumieniem człowieka i świata a literacką wizją ludzkiego dramatu, wpisanego w teksty romantyka. Poniekąd może o tym świadczyć również to, że autorzy antologii *Maski*, w dziale *Fragmenty antropologiczne*, przywołali także tekst Tischnera oraz Lévinasa jako kontekst interpretacyjny dla literatury romantycznej, której głównie ta antologia została poświęcona.

Celem było zachowanie filologicznego charakteru pracy, stąd niewiele miejsca poświęcone jest rozważaniom filozoficznym i polemikom, odniesieniom do innych koncepcji i odczytań. Umieszczenie dramatów w kontekście myśli Tischnera jest propozycją jednej z wielu możliwych interpretacji tekstu, niekoniecznie najbardziej słuszną, eliminującą poprzednie. Interpretacja taka pozwala dostrzec w

twórczości Słowackiego nie „kościół bez Boga”, lecz istotę człowieczeństwa, wielkie zrozumienie ludzkich tragedii i cierpień, wrażliwość, wynikającą z obserwacji życia i człowieka. Nade wszystko jednak takie spojrzenie wydobywa nowy filozoficzny sens utworów, stwarza płaszczyznę porozumienia pomiędzy dziełem a odbiorcą oraz dziełem i współczesną filozofią.

Praca wykazała, że przywołane tu dramaty romantycznego poety stanowią jasną ilustrację prezentowanej przez Tischnera filozofii. W poszczególnych aktach i scenach *Marii Stuart*, *Balladyny* i *Beatryks Cenci* można bowiem znaleźć zastosowanie kategorii proponowanych przez filozofa do opisu zachowań i relacji między postaciami. Moim zdaniem w wielu miejscach bliska myśli Tischnerowskiej jest analiza Kleinera, który w monografii dzieł Słowackiego intuicyjnie w opisie zachowań i charakterów poszczególnych postaci, zbliża się do ujęcia filozofa. Oczywiście faktem jest, że badacz nie znał tej filozofii, ale czyż nie świadczy to jednak o tym, że opis literatury jest bardzo bliski postrzeganiu i opisowi świata zawartemu w filozofii dramatu? Tym samym powyższa interpretacja ukazuje dzieło Słowackiego jako niezwykle bliskie rzeczywistym związkom międzyludzkim, być może wpisując się w dyskurs na temat *mimesis* w literaturze romantyzmu. Wskazuje to zapewne jakiś możliwy kierunek badań, w którym można by wykorzystać także filozofię Tischnerowską jako jeden z argumentów.

Interpretacja trzech wybranych dramatów otwiera możliwość odczytań pozostałych przedmystycznych tekstów Słowackiego w kontekście Tischnerowskim. Nie wydaje się jednak zasadne stosowanie tego narzędzia do dramatów z okresu mistycznego, ponieważ są to utwory, w których dominuje inna estetyka i perspektywa poznawcza, wykraczająca często poza międzyludzkie relacje, a kategorie dobra i zła zyskują inny, genezyjski już wymiar.

Nota bibliograficzna:

Fragmenty pracy były wcześniej publikowane lub wygłaszane:

- I. *Twarz jako lustro. Wybrane dramaty Juliusza Słowackiego w świetle filozofii dialogu Józefa Tischnera*, [w:] *Dialogi romantyczne*, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz, Pułtusk 2008, s. 275-288 (szkic w sposób wybiórczy przedstawia zawartą w pracy problematykę, powstał przed rozpoczęciem dysertacji).
- II. *Spotkanie i twarz innego. „Maria Stuart” Juliusza Słowackiego z perspektywy filozofii dramatu Józefa Tischnera*, „Świat i Słowo” 2008, nr 2, s. 129-145 (w artykule zawarte są skrócone fragmenty pracy dotyczące interpretacji *Marii Stuart*).
- III. Na konferencji naukowej w Białymstoku, „Piękno Słowackiego”, maj 2009, został przedstawiony referat: *Piękno wieloznaczności. Wybrane dramaty J. Słowackiego z perspektywy filozofii J. Tischnera* (referat zawierał obszerne fragmenty rozdziału II, wyjąwszy analizę *Marii Stuart* – w takiej formie planowana jest publikacja tekstu).

Bibliografia:

1. Dzieła J. Słowackiego

Słowacki J., *Balladyna*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953.

Słowacki J., *Beatryks Cenci*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Wrocław 1956.

Słowacki J., *Maria Stuart*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I, Wrocław 1952.

2. Dzieła J. Tischnera

Tischner J., *Epizody sensu*, „Logos i Ethos” 1999, nr 1.

Tischner J., *Etyka wartości i nadziei*, [w:] J. Tischner, J.A. Kłoczowski, *Wobec wartości*, Poznań 2001.

Tischner J., *Filozofia człowieka dla duszpasterzy i artystów*, Kraków 1991.

Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 2006.

Tischner J., *Myślenie według wartości*, Kraków 2000.

Tischner J., *Polski kształt dialogu*, Kraków 2002.

Tischner J., *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1999.

3. Bibliografia dotycząca życia i wybranych dzieł J. Słowackiego:

Bizan M., Hertz P., *Głosy do „Balladyny”*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1970.

Bizior M., *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006.

Bychowski G., *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Kraków 2002.

Chacko M., *Dramat i teatr Juliusza Słowackiego. Rekonesans*, Wrocław 2006.

Cieśla M., „Beatryks Cenci” – czerwona tragedia, „Ruch Literacki” 1978, z. 1.

Cieśla-Korytowska M., *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.

Chrzanowski I., *Idea „Balladyny”*, [w:] *Studia i szkice, rozmowy i krytyki*, t. II, Kraków 1939.

Csató E., *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960.

Dialogi romantyczne, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz, Pułtusk 2008.

- Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Feldman W., *Juliusza Słowackiego Lucyfer i pierwiastek lucyferyczny*, Kraków 1909.
- Folejewski Z., *Słowackiego problem winy i kary*, Warszawa 1959.
- Fik M., *Odkrywanie „Balladyny”*, [w:] eadem, *Przeciw, czyli za*, Warszawa 1983.
- Grzybowiska K., *Na marginesie dwóch dramatów Słowackiego*, Kraków 1933.
- Goźliński P., *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005.
- Hahn W., *„Balladyna” Juliusza Słowackiego*, Lublin 1947.
- Hahn W., *Przyczynek do genezy „Marii Stuart” Juliusza Słowackiego*, „Ateneum” 1894, t. I.
- Hertz P., *Portret Słowackiego*, Warszawa 1969.
- Hoesick F., *„Beatrix Cenci”. Dialog o tragedii Słowackiego*, [w:] J. Kłaczko. *Życie i praca*, Warszawa 1934.
- Inglot M., *O motywie korony w „Balladynie”*, [w:] idem, *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002.
- Inglot M., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1984.
- Jadacki J., *Idee filozoficzne Juliusza Słowackiego*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8.
- Janion M., *Obrona „Balladyny”*, [w:] eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Jarecki K., *Słowackiego „Beatryks Cenci”*, „Biblioteka Warszawska” 1904, t. 3.
- Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.
- Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.
- Kasperski E., *Dialog romantyczny (Krasiński – Słowacki)*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 11.
- Kierat J., *Dwa portrety Marii Stuart*, „Listy z Teatru” 1948, nr 25.
- Kleiner J., *Czy baśń o rewolucji?*, „Życie Literackie” 1951, nr 11.
- Kleiner J., *Przyczynek do genezy „Beatryks Cenci”*, „Pamiętnik Literacki” 1911, z. 1.
- Kleiner J., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1948.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I-IV, Kraków 1999.
- Kociuba G., *„Roztajemniczanie” Słowackiego*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 42.
- Korzeniewicz M., *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981.
- Kowalczykowa A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.

- Kowalczykowa A., *Dramatów Słowackiego, na szczęście, w romantycznym teatrze nie wystawiano*, „Ruch Literacki” 1996, z. 5.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Kubacki W., „*Balladyna*” – *baśń polityczna*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955.
- Kubacki W., *W wyobraźni*, Warszawa 1964.
- Libera L., „*Maria Stuart*”. *Dramat Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2003.
- Libera L., *Mickiewicz, Słowacki. Szkice i rozprawy*, Zielona Góra 2000.
- Libera L., *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.
- Ławski J., *Marie romantyków*, Białystok 2003.
- Łubieniewska E., *Laseczka dandysa i płaszcz proroka. Juliusz Słowacki*, Warszawa 1994.
- Maciejewski J., „*Balladyna*”, czyli „*świat przez pryzma przepuszczony*”, [w:] idem, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967.
- Makowski S., „*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1981.
- Makowski S., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980.
- Markiewicz H., *Metamorfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2.
- Maślowski M., *Dzieje bohatera*, Warszawa 1978.
- Maślowski M., *Zwierciadła „Kordiana”. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001.
- Maślanka J., *Gorzkie dzieło Juliusza Słowackiego - „Balladyna”*, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, t. 1, red. S. Grzeszczuk, A. Niewolak-Krzywda, Rzeszów 1987.
- Natanson W., *O aktualności „Balladyny”*, „Nowa Kultura” 1960, nr 12.
- Natanson W., *Słowacki w oczach krytyka*, Warszawa 1983.
- Nowy Korbut*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 2000.
- Paziak P., *Uwagi o semantyce nazw kolorów – bieli i czerwieni w „Balladynie”*, „Poradnik Językowy” 1997, z. 2.
- Piasecka M., *Mistrzowie snu. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński*, Wrocław 1992.
- Piechota M., „*Balladyna*” – *dramat fałszywych rozpoznań*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, przy współudziale A. Nawareckiego i D. Pawelca, Katowice 1993.

- Piechota M., *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”*. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
- Piechota M., *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.
- Piechota M., *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993.
- Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1995.
- Porębowicz E., *Jeszcze „Beatrice Cenci” J. Słowackiego*, „Ateneum” 1896, t. II.
- Próchnicki W., *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.
- Przybylski R., *Nad „Balladyną” i nad „Marią”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44.
- Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- Raszewski Z., *O teatralnym kształcie Balladyny*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1/3.
- Rymkiewicz J.M., *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989.
- Rymkiewicz J.M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Sakowicz M., *„Maria Stuart” dramat w 5 aktach J. Słowackiego*, „Nowe Słowo” 1940, nr 56.
- Sawrymowicz E., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973.
- Sawrymowicz E., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Wrocław 1972.
- Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, zebr. i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963.
- Skąpski B., *„Balladyna” baśń dramatyczna w 5 aktach (10 obrazach) Juliusza Słowackiego*, Rzeszów 1946.
- Skubalanka T., *Interpretacja „Balladyny”*, [w:] eadem, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.
- Skuczyński J., *„Balladyna” czyli z chłopca król*, „Ruch Literacki” 1987, z. 2.
- Skuczyński J., *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*, Toruń 1993.
- Skuczyński J., *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1986.
- Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.
- Studia i szkice o Słowackim*, red. J. Brzozowski, Łódź 1997.
- Studia o twórczości Juliusza Słowackiego*, red. J. Opacki, Katowice 1982.

- Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1989.
- Szargot M., *Inny pielgrzym, [w:] Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, przy współudziale A. Nawareckiego i D. Pawelca, Katowice 1993.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Treugutt S., *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1959.
- Trawiński A., *O „Balladynie” i „Lilli Wenedzie”. Studium literackie*, Tarnopol 1908.
- Trzpis H., *Ze studiów nad Słowackim*, Kraków 1905.
- Ujejski J., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Maria Stuart*, Kraków 1928.
- Wan W., *Typy dramatów Słowackiego*, Bydgoszcz 1936.
- Weintraub W., „Balladyna”, czyli zabawa w Szekspira, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.
- Wolski S., *Maria Stuart*, „Zdrój” 1947, nr 6.
- Wołoszynowski J., *Słowiki Słowackiego*, [w:] idem, *Szkice teatralne i literackie*, Kraków 1970.
- Wyka K., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. I, Wrocław 1952.
- Zieliński J., *Słowacki – Szataniot*, Warszawa 2009.

4. Bibliografia dotycząca filozofii i życia J. Tischnera:

- Baczyński W., *Człowiek jako istota dramatyczna w ujęciu księdza Józefa Tischnera*, Wrocław 2004.
- Bonowicz W., *Tischner*, Warszawa 2003.
- Bożejewicz W., *Tischner. Poglądy filozoficzno-antropologiczne*, Warszawa 2006.
- Bukowski J., *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987.
- Ćwiertnia Ł., *Tischnerowska antropologia dramatu*, „Patos” 2004, nr 2.
- Dymarski Z., *O złu dialogicznym*, „Logos i Ethos” 2004, nr 2.
- Gadacz T., *Bardzo dobry człowiek, ale niedialogiczny*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 10.
- Gadacz T., *Sprawa z Innym*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 22.
- Karoń-Ostrowska A., *Spotkanie. Z księdzem Józefem Tischnerem rozmawia Anna Karoń-Ostrowska*, Kraków 2008.
- Kłoczowski J.A., *Filozofia dialogu*, Poznań 2005.

Kozłowski R., *Idea dialogiczności w koncepcji człowieka dramatycznego Józefa Tischnera*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2003, t. 14.

Kwapiszewski J., *Filozofia księdza Józefa Tischnera jako źródło dialogu*, Słupsk 1998.

Manikowski M., *Relacja dialogiczna a zło: na marginesie pism Józefa Tischnera*, „Filozofia Dialogu” 2005, t. 3.

Pytając o człowieka – myśl filozoficzna Józefa Tischnera, red. W. Zuziak, Kraków 2001.

Szary S., *Człowiek – podmiot dramatu. Antropologiczne aspekty filozofii dramatu Józefa Tischnera*, Kęty 2005.

Trocha B., *Przestrzeń dramatu jako kategoria filozoficzna. Studium teorii przestrzeni Józefa Tischnera*, Zielona Góra 2000.

5. Konteksty:

Adorno T., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 1986.

Antas J., *O kłamstwie i kłamaniu*, Kraków 2000.

Balthasar H.U. von, *Teodramatyka*, t. I, *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005.

Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.

Chudy W., *Filozofia kłamstwa. Kłamstwo jako fenomen zła w świecie osób i społeczeństw*, Warszawa 2003.

Curtius E.R., *Metafory teatralne*, [w:] idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997.

Dostojewski F., *Bracia Karamazow*, przeł. A. Wat, Warszawa 2002.

Dostojewski F., *Zbrodnia i kara*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, oprac. J. Smaga, Wrocław 1987.

Filozofia dialogu, oprac. B. Baran, Kraków 1991.

Gadacz T., *Historia filozofii XX wieku. Nurty*, t. 2, Kraków 2009.

Galarowicz J., *Fenomenologiczna etyka wartości*, Kraków 1997.

Głowiński M., *Style odbioru*, Kraków 1977.

Janion M., *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000.

Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.

Janion M., M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.

- Kant I., *Zło radykalne w naturze ludzkiej*, przeł. B. Wolniewicz, „Res Publica” 1991, nr 2.
- Kołąkowski L., *Jeśli Boga nie ma...*, przeł. T. Baszniak, M. Panufnik, Londyn 1987.
- Kowalczykowska A., *Romantyzm. Nowe spojrzenie*, Warszawa 2008.
- Krąpiec M.A., *Dlaczego zło?*, Warszawa 1962.
- Kuziak M., *Romantyzm i nowoczesność*, Kraków 2009.
- Lévinas E., *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 2002.
- Lévinas E., *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, przeł. E. Sowa, Warszawa 2008.
- Lévinas E., *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1994.
- Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, t. I-II, Gdańsk 1986.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Moń R., *Odpowiedzialność fundamentem ludzkiej podmiotowości*, Warszawa 1999.
- Płaszczewska O., *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002.
- Piechota M., Lyszczyńska J., *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000.
- Piwińska M., *Tragedia i romantycy*, „Dialog” 1971, nr 7.
- Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, oprac. M. Kowalska, Warszawa 2005.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Ryk A., *Pedagogika dramatu*, Kraków 2008.
- Scheller M., *O zjawisku tragiczności*, [w:] Arystoteles, David Hume, Max Scheller, *O tragedii i tragiczności*, wybór i oprac. W. Tatarkiewicz, przeł. R. Ingarden, Kraków 1976.
- Skarga B., *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005.
- Sławińska I., *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991.

Stępień T., *O satyrze*, Katowice 1996.

Stróżewski W., *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.

Szekspir W., *Jak wam się podoba*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993.

Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Kraków 1999.

Tarnowski K., *Wiara i myślenie*, Kraków 1999.

Tatarkiewicz W., *Dobro i oczywistość*, Lublin 1989.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1-3, Warszawa 2002.

Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 2000.

Wodziński C., *Światłocienie zła*, Wrocław 1998.

6. Netografia:

Piórkowski D. SJ, *Wzajemność w filozofii dramatu Józefa Tischnera*,
<http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=1256>, z dnia 18.02.2009.

Sporniak A., *Kłopot z Tischnerem*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21,
<http://www.tygodnik.com.pl/dni%20tischner/sporniak.html>, z dnia 28.09.2009.

Sporniak A., *Nie ma rzeczy niemożliwych*, wywiad z prof. Ewą Kutryś,
 prodziekanem Wydziału Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej
 w Krakowie, „Kontrapunkt”, Magazyn Kulturalny „Tygodnika Powszechnego”
 2001, nr 7/8, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/56-57/kutrys.html>, z dnia
 02.06.2009.

Workowski A., *Dwa horyzonty*, Dni Tischnerowskie, „Tygodnik Powszechny” 2003,
 nr 21, <http://www2.tygodnik.com.pl/wydarzenia/dni-tischner/dni08.php>, z dnia
 05.10.2009.

Artykuły pochodzące ze strony Instytutu Myśli Józefa Tischnera:

Gadacz T., *Problem zła w filozofii Józefa Tischnera*,
<http://www.tischner.org.pl/artykulym.php?aid=29>, z dnia 06.02.2009.

Hernas A., *Tischner i Lévinas. Księdza z rabinem spór o człowieka*,
<http://www.tischner.org.pl/artykulym.php?aid=45>, z dnia 06.02.2009.